

الفن التشكيلي

في سويسرا



0095334

Bibliotheca Alexandrina

الفن التشكيل
في نيوزيلندا

الفن التشكيل

في سورتين

طارق الشريف

إشراف وإعداد
د. ربحا عروص

تصميم
عبد الرزاق الحشيش

الخبير الفني
علي اللواتي

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
الطبعة الأولى، ١٩٩٧

ISBN 9973-15-042-2

تصدر

الفن التشكيلي، في صورته المختلفة، بما في ذلك العمارة، مفهوم أساسي من مقومات الثقافة، وقد اتخذ هذا الفن صورة مشرق في إطار النشاط الثقافي العربي؛ وأصبحت له مكانة مرموقة بين الفنون العربية المعاصرة، وبرز رسامون ومثاقون مبدعون، يتجودون في قدرة وموهبة، في تختلف المدارس الفنية العالمية؛ وقد ظهرت اتجاهات لتأصيل هذا الفن، في سياق التراث الفني العربي، وبخاصة، في استغلال بعض العناصر الثقافية أو الزخرفية منه.

وقد عتبت إدارة الثقافة في المنظمة منذ وقت مبكر، بهذا الجانب من النشاط الفني ونظمت عددا من اللقاءات في موضوعاته المختلفة ...

وهكذا ظهرت فكرة إصدار كتاب عن الفن التشكيلي العربي المعاصر، واتجاهاته العامة، ووصدت له ميزانية، وكان الاتجاه أن يقوم على هذا العمل، شخص واحد؛ يختار من بين النقاد والفنانين، غير أن دراسة الموضوع على مستوى التنفيذ، بينت، أنه من العسير، على ناقد، مهما كانت قدراته الفنية، أن يجمع من جمع المعطيات الفنية على مستوى الوطن العربي، ولي الاتجاهات المختلفة، والمدارس المتباينة لقلّة المراجع الجامعة، ناحية وتلحق مصادر تلك المعطيات على كثرتها وتنوعها، إلى جانب أن الحكم الفني للفرد واحد، بالغة ما بلغت إحاطته، واستيعابه، لا يفرّ الموضوعية؛ لا تقريبا ولا عرضا للأعمال الفنية العربية، لا جغرافيا، عن نماذجها القطرية؛ ولا موضوعيا عن اتجاهاتها ومدارسها.

ومن هنا لجأت المنظمة إلى تبني تصور آخر، لتنفيذ المشروع، وهو الاعتماد على المؤسسات وعلى النقاد والفنانين التشكيليين في جمع المادة المصورة والمكتوبة، والتي استبقت من توصيات التشكيليين العرب وقراراتهم، في مؤتمراتهم وندواتهم ولقاءاتهم، وقامت بتصميم استبانة لتلك المادة وعممتها على وزارات الثقافة، وعلى التنظيمات القطرية للفنانين التشكيليين، وعلى لثلاثين ناقدا وفنانا تشكليا عربيا، على أن تكون المادة المجموعة بهذه الطريقة، هي قرآن الكتاب؛ الذي سوف تكبّه حينئذ، لجنة مختارة، من النقاد، ولم تقض هذه التجربة كذلك، إلى نتيجة إيجابية.

وحينئذ عمدت المنظمة إلى دعوة مجموعة من الخبراء العرب التشكيليين إلى اجتماع في مقر إدارة الثقافة في الإدارة العامة، ودرست معهم موضوع الكتاب، وعرضت عليهم تجربتها؛ وقد أوصت اللجنة، بأن تجمع مادة الكتاب على أساس أكاديمي، وليس على أساس قطري؛ على أن تصاد صياغة هذه المواد بعد ذلك؛ صياغة فنية، في

ضوء الاتجاهات والمذاهب الفنية؛ ويعرض الكتاب، لا على أساس جغرافي، ولكن على أساس فني، لأن المدارس الفنية، متداخلة، ولا تقف عند الحدود الجغرافية، وقد كلفت المنظمة، بناء على هذه التوصيات؛ خبراء لتجميع المادة من المناطق المختلفة، عن طريق تيارات ميدانية إلى تلك المناطق، يقيمهم مندوبون مقيمون في الأقطار العربية جميعا يواصلون تجميع المادة، تباعا، ثم يزدون الخبراء بها ...

ولم تكن هذه التجربة بأفضل من التجارب السابقة، فلم تقض هي بدورها إلى شيء.

ومن هنا اتجهت المنظمة إلى أسلوب آخر لاجتياز هذا العمل الفني. فاختارت الطريقة المونوقرافية، بأن تعد دراسة شاملة قطرية، على أن تشر كل دراسة في كتاب، هو حلقة من سلسلة مؤلفة من اثني عشر كتابا عن الفن التشكيلي العربي المعاصر، اتجاهاته وخصائصه ...

وفي ضوء التجارب السابقة في طريقة إعداد الدراسات السابقة، اتصلت بالسادة الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في الوطن العربي، لترشيح خبراء ونقاد، في أقطارهم للنهوض بهذه الدراسات، وقد تم ترشيحهم؛ وكلفوا بإعداد الدراسات القطرية ...

وقد حددت الإدارة الثقافية المجالات التشكيلية التي تتناولها الدراسة؛ في الرسم والتصوير والغرافيك والنحت والنقش والخزف والحط ...

كذلك، فقد قدمت تصورا لمطيا لهذه الحلقات، يشتمل على الموضوعات التالية .

- شبة تاريخية عن نشأة الفن التشكيلي في القطر،
- أنواع هذا الفن في القطر، وعرض مناسب لكل نوع منه،
- مدارسه واتجاهاته في القطر،
- عناصر الاصالة والإبداع فيه،
- مدى تأثره بالمدارس الفنية التشكيلية الأخرى،
- كبار يمثل هذا الفن من الرواد والمعاصرين؛ مع تحليل نماذج من أعمالهم البارزة.
- ارتباط نماذج مصورة أيضا شبة لأنواع هذا الفن في القطر.

وهكذا تجارزت المنظمة العقبات التقليدية التي نشأت في المحاولات المختلفة لاجتياز هذا العمل، في صورة سلسلة من الدراسات القطرية، تستوعب الانتاج الفني العربي، وتوثقه. وسوف تكون خاتمة هذه السلسلة من الدراسات الجغرافية، دراسة شاملة للاتجاهات والمدارس الفنية العربية المعاصرة وتفرعها، في سياق التيارات الفنية العالمية، والتفاعل معها والتأثر بها؛ وفي سياق الإبداع الفني الحضاري؛ الذي يحمل إسهاما إلى الفن العالمي، ومشاركة فيه؛ باعتبار الفنون التشكيلية؛ مجالا أساسيا من مجالات الثقافة الانسانية، وتميزا حضاريا متميزا عن قدرات الشعوب وخصائصها ...

ولعل الحديث عن أهمية هذا العمل، يشفي عنه فراغ الساحة الفنية، من مثل هذا المسح الفني الشامل؛ وقيام الحاجة إليه، تليقاً له وتقنياً؛ بما يعين على تطويره وتميمته؛ وعلى ادماجه في دورة الجهد الثقافي والفني العربي، اغناء له، من ناحية، وتمريفاً به من ناحية أخرى... ولعل هذه الظروف هي التي شغعت للمنظمة فيما أقدمت عليه من التجربة بعد التجربة، والصبر على الوقت؛ وعلى الجهد، حتى هيا الله الانجاز لهذا العمل الفني الرائد.

ونحن إذ نفتح هذه السلسلة التي نأمل أن تكون بدورها ملهمة لدراسات أخرى حولها، استكمالاً لها واستدراكاً، وإضافة إليها وإسهاماً فيها؛ فإننا نشيد بالتعاون المسؤول في كل المساعي على انجازها، نتجه بالشكر مستحقاً إلى وزارات الثقافة العربية والمسؤولين فيها، وإلى النقاد الباحثين الذين قاموا على هذا العمل، وإلى الفنانين المبدعين، وإلى المشرطين الفنيين في إدارة الثقافة؛ في المنظمة، إلى كل هؤلاء الذين أعانوا، في إيمان، وفي قدرة، وفي عطاء، على هذا المشروع القومي الفني الجليل، حتى انجز، في غير صورة ممكنة، في حدود الجهد البشري المحدود، فلولا سعيهم الطويل، وصبرهم الجميل، لما استقام هذا الجهد عملاً صالحاً يسمى بين الناس...

والله من وراء القصد، موقفاً ومعيناً.

للنظمة العربية للترجمة والثقافة والمعلوم

إدارة الثقافة

المقدمة

لقد أخذ الفنان بالاتجاهات الوافدة، يفاعلها مع الواقع، ويقدم الإضافات الضرورية، حتى يتوصل إلى تركيب جديد. يتفاعل مع المكونات المختلفة، والإضافات الجديدة التي تسمى الماخات لها فرصة البقاء الوجود.

لقد نشأت الحركة الفنية في سورية تحت تأثير التيارات الفنية العالمية في بداية القرن العشرين، ولعبت القطة العربية الحديثة دورا كبيرا في تطويرها، هذه القطة التي دخلت العرب إلى الأخذ بكل معالم الحضارة الغربية الحديثة، فأصبحت الحركة مرآة الواقع الحقيقية ... تنعكس عليها التفاعلات العميقة الجذور التي وضعت العرب أمام خيارات عديدة بين التبعة للوافد من الثقافة والفكر، والأصيل الذي تتجدد عناصره، نتيجة لاحتائه ويظه من جديد.

وخضعت في تطورها إلى عملية معقدة، ينتج الوافد والأصيل في مرحلة وعند كل فنان حتى تتلاءم الإضافات مع الظروف الموضوعية للواقع، التي تتطلب الأخذ بأشياء، وترك أخرى، وتجديد وبحث المفاهيم، ليتوسط هذا وذاك، مع الواقع الاجتماعي حتى تستقر التجربة وتأخذ أبعادها كاملة.

وإذا أضفنا إلى ذلك، رغبة الفنان التشكيلي المعاصر في سورية للتصير عن نفسه، ضمن شخصية فنية، لها اسطلاحا عن التبعة التامة للتيارات والاتجاهات وتفرد في بحه، عما هو خاص به، وما يعمل طابعا فرديا، نستطيع القول بأن العوامل الذاتية قد لعبت دورا هاما، لاسهامها في تكوين شخصيات فنية، لها حضورها الخاص ضمن التيارات الفنية والاتجاهات المعاصرة.

هذا خضعت الحركة الفنية إلى جدلية معينة في تطورها، إذا يأخذ بالاتجاهات الوافدة، ويفاعلها مع الواقع، ويقدم الإضافات الضرورية، ليتوصل إلى تركيب جديد يتفاعل مع المكونات المختلفة، والإضافات الجديدة التي تسمى الماخات الخارجية لها فرصة البقاء الوجود.

لذا لا نستطيع اعتبار هذه الحركة مجرد صدى للتيارات العالمية، رغم تأثيرها بها ولا يمكن القول بأن كل إنتاج فني هو وليد ظروف محلية معينة، أو مؤثرات داخلية، أو إبداع فردي، أو خاص، ذلك لأن الوافد يحتاج إلى المناخ الملائم كي يثبت، والظروف المرحلية تحجب بوافد، وتستعصي على آخر، ولا يمكن للواقع — أي واقع — أن يرحب بكل الأشكال الفنية، ما لم تتوافق معه، بشكل أو آخر، لهذا يبدو (الواقع) على أنه انكس الأسامي لصدق أي تيار فني، ومدى ملائحته واستمراره في الساحة، أو غيابه، وهكذا تبرز التيارات الفنية، تتطور تبعا للأحداث المتلاحقة في الواقع، والتي لا يمكن تجاهلها.

وهكذا، أصبحت الحركة الفنية، الوجه المعبر عن الحياة، وعن كل الأحداث والاشكالات تبديل العالم فيه، تحت تأثيرها، وترز الأحياد عليه تبعاً للتفاعلات العميقة في الواقع، وهي تقدم تطلعات الناس وآمالهم، تعكس خييات أمليهم، ومشاعرهم النافذة والمتطلعة للتصير، وتروي قلقهم الانساني، الذي يبرز في كثير من الأحيان وفي مختلف الظروف.

إنها نتيجة لوعي العرب لذاتهم، الذي أسهم التحدي الخارجي في إيزارته، وهي إبنة مراحل النهضة الحديثة، وتكوين الشخصيات الحضرية الجديدة، وقد اكملت، وأصبحت وثيقة من نفسها، وقادرة على التعبير عن صورة العرب إلى التقدم والتحرر، وهي تبحث عن أصالتها، لأنها تحتاج إلى الجذور كي تقف بوجه كل التحديات المصيبة، تسعى إلى بناء ذاتها. وتكوين شخصية لها حضورها، واستمرارية هذا الحضور، لتؤكد على هويتها المستقلة في عالم اليوم.

ولقد مرت بمراحل، وعرضت لظروف مختلفة، تتوافق مع الواقع السياسي والاجتماعي للوطن العربي، حتى استطاعت تقديم النماذج المعبرة عن كل مرحلة من المراحل، ويكامل البحث الفني في كل مرحلة، ويزداد التعبير الفني أصالة، ثم يتطور - تارة - تحت تأثير التجارب الوافدة، والأشكال الفنية الحديثة، وأخرى تحت تأثير التراث المحلي والذي تملكه سوية والذي أمد الفنان بالأشكال الفنية، والصيغ التي أعطته الأصالة والتميز، والتي ساعدته على الوصول إلى تركيب فني يجمع الأشكال والعناصر الفنية، والرموز المختلفة، والتي أبدع الفنان في إعادة تشكيلها.

ولعبت الظروف المحلية دورا كبيرا، لأنها أعطت الفنان المتغيرات، ووضعت على الإنذاع وعلى البحث، والتقيب عن الأشكال الفنية الملائمة له، والتي ساعدته على الإضافة وعلى تحقيق هويته، وقد تحددت الاتجاهات الفنية في كل مرحلة من المراحل، تبعاً لهذه المتغيرات، وما قدمه الفنانين من لغة فنية لها مصادرها، وجذورها في الواقع وتطلعاتنا إلى تقدم ما هو أصيل ومعبر.

وقدم الفنان رؤيته، التي أصبحت تمثل إحدى الحلول للمشكلات الفنية المرحلية، وذلك عبر التفاعل بين الوجد والموجود والبكر، وهذه الرؤية هي ثمرة جهده وإبداعه، وفهمه للواقع، وتفاعله مع أرض هي مستودع حضاري كبيرة. غني بأشكاله وقدراته لا يقتص على أعماقها، من ثقافة عريقة، وفن متنوع غني بأشكاله، والتي نراها في كل موقع. كل بلد. وما تركه الأجداد لنا من تراث عربي - إسلامي وآثار وأوابد تاريخية، ومفاهيم فنية، مازالت حية تعيش بين ظهرانينا، وتتفاعل معها كل يوم.

وهكذا تتجدد الاتجاهات الفنية السائدة، في كل مرحلة تبعاً للظروف الخارجية التاريخية، التي طرحت حاجات معينة، عبرت عنها الأشكال الفنية الملائمة التي اكتشفها الفنان، ووضعها في لوسه. وعبر بها عن إبداعه الشخصي. وتتجدد الأشكال في كل مرحلة. تبعاً للمتنوعات في الساحة مرحلياً، وتبعاً لما قدمه الفنانين من إبداع لتقديم هذه التجديدات.

هذا لا يمكن دراسة تطور الحركة الفنية، ما لم نفهم دور الظروف المرحلية في تحديد الأشكال السائدة. والحاجات المختلفة التي نشأت في كل مرحلة، والتي عبرت الأشكال عنها. ووفق الصياغة التي قدمها كل فنان. وحددت دوره. ونتابعه

إلى تيار في دون آخر، وهكذا عبرت التيارات الفنية في كل مرحلة، عن الصياغات الفنية الملائمة للحاجات، التي فرضتها ظروف التطور في المرحلة، والتي تفاعل الفنان معها وحددت الإطار العام للتجربة، والتي أبدع من خلال مسلماتها.

هكذا نستطيع القول بأن تطور الأشكال الفنية، وتشكل التيارات، قد ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحداث السياسية، وتفاعل معها، وهكذا تحددت المراحل الفنية تبعاً للظروف المرحلية التي حددتها العوامل التاريخية، وتبعاً للعوامل الذاتية التي ترجع إلى رؤية الفنان ونظرة، وكذلك عوامل المكان الذي قدم للفنان، الأرض التي تفاعل معها وما فيها من شروط مناخية، واغزون في الأرض من تراث متنوع الأشكال والدلالات وله في كل مرحلة حضوره المؤثر، ولا ننسى الإنسان الذي يعيش وله مشكلاته المختلفة والتي لا يمكن تجاهلها، سواء على مستوى الأشكال أو تبديل المعالم.

ولذا لا بد من دراسة كل هذه العوامل، وفهم دورها في كل مرحلة من المراحل التي مرت بها الحركة الفنية، وكذلك العوامل الخارجية التي أصبحت تمثل التأثيرات الوافدة والتي أعطت الفنان وسائل التعبير الفني المختلفة، التي لها طابعها العالمي، والظنيات المختلفة، والتي وفرت له أن يكون معاصراً في تعبيره الفني، وبذلك القدرة على أن يقول ما يريد.

ونستطيع تحديد المراحل الفنية التي مرت على الحركة الفنية في سوية وفق ما يلي :

- ١ — المرحلة التقليدية : التي منحت البداية والتكوين في مرحلة رواد الفن التشكيلي وهي تمثل الجيل الأول.
 - ٢ — المرحلة الحديثة : التي عبرت عن الأشكال المرد على ما هو تقليدي، والتي تأثرت بالحدثة الفنية بأشكالها المتنوعة والتي تمثل الجيل الثاني.
 - ٣ — المرحلة المعاصرة : التي استمرت الحركة فيها على أشكال فنية خاصة بكل فنان والتي حققت شكلاً من الاستقرار، والنضج، بعد فترات البحث والمراجعة، وهي تمثل الجيل الثالث.
- ولكن علينا أن نبدأ الحديث عن سوية كإخراج وحضارة. قبل ذلك، حتى تكون البداية في الحديث عن المكان، والذي ترعرعت الحركة الفنية فيه وما يحيط به من تراث حضاري.

سورية... تاريخ وحضارة

لا بدّ لنا قبل دراسة الفنون التشكيلية المعاصرة في سورية، والمراحل المختلفة التي مرت عليها منذ البداية وحتى اليوم، والأشكال الفنية المولدة التي قدمها الفنانون التشكيليون، من أن نلقي نظرة على هذا المكان، الذي نشأ فيه الفن التشكيلي، وذلك لأن الفنان يتفاعل مع المكان، الذي يعيش فيه، وما يملكه من عناصر روحية ومادية، ويسعى الى التعبير عن الانسان الموجود في مكان، ومع الأرض المحيطة به، والطبيعة، وتضاريس الأرض، والموقع الجغرافي، وهناك التراث الحضاري للأمة، الموجود الآن، أو الذي كان مخزوناً، وعلينا إعادة اكتشافه، وذلك لأن الحركة الفنية في سورية قد ارتبطت بالواقع الراهن المرحلي، وعبرت عن هذا الواقع التعبير انثام، وتواصلت مع ما في هذا الواقع من عناصر مادية، أخذها الفنان ليستفيد منها في تحقيق عمله الفني، والتزم بالقضايا القومية، والانسانية السالدة، وأحس بمواجهته الى العناصر الموروثة، التي أصبحت تمثل الذاكرة له، وهي التي تعطي للفن دوره المميز، واستمراريته حتى يمكن الفنان من تأليف لوحه على أساس من هذه العناصر المجمعة، ويقدم الأشكال المعاصرة من الفن التي أصبح لها

استقلالها، وحضورها الفاعل على الساحة، وفيها اختيارات الفنان لأشكاله من الماضي أو الحاضر، من الوافد أو الموجود، حتى توصل الفنان إلى أن يكون شاهداً على العصر، وهذه الشهادة أسهم الجميع فيها، وأصبحت المعبرة عن المرحلة التي نعيشها الآن.

والآن لتساءل عن المكان الذي تفاعل معه الفنان التشكيلي المعاصر، وما يملكه من مقومات، والانسان الذي يعيش على هذه الأرض والتراث الذي ورثناه، وأصبح المصدر الرئيسي الثالث، والنتج السخي الذي يعطينا التميز والأصالة.

تقع سورية في أقصى الشمال الشرقي من الوطن العربي، وعلى الطرق الدولية التي تصلها بأوروبا عن طريق تركيا، وفي نفس الوقت، لها صلاتها مع الجزيرة العربية، التي لم تنقطع منذ البداية، ومع آسيا عن طريق الحبر، وأفريقيا عن طريق البر والبحر، وبخصوصاً مع مصر، وصلاتها المستمرة مع الحضارات القديمة في بلاد ما بين النهرين، بل ان جزءاً هاماً من الجزيرة العليا موجود ضمن أراضيها، ولها صلاتها مع فارس والهند والصين، لأن موقعها

على الطريق الرئيسية الموصلة بين الشرق والغرب، قد جعل أرضها مكانا للتفاعل بين الشمال والجنوب، والشرق والغرب، والذي نحس بواجبه في كل الحضارات السابقة عندنا، والتي ولدت شكلا مختلفا من التراكم الحضاري، الذي يندر أن ترى مثله في أي بلد من البلدان، والتي تثبت الحفريات الأثرية الآن، أن سورية بلد عريق في حضارته، التي ترجع إلى العصور الحجرية القديمة، وأنه يملك الاستمرارية، يتداخل مع كل الحضارات التي سادت، منذ البداية التي ترجع إلى ما قبل مائة ألف سنة، والذي اكتشف في قرية عفرين في شمالي سورية، ونحن نكتشف كل يوم ما يلقي الضوء على هذا المكان، وعلى أهميته الحضارية، وذلك لأنه على الصلة منذ القديم، بمحضارة وادي النيل، وما بين النهرين، وعلى الطريق الدولي الذي يتشعب في سورية، وقد تفاعلت الحضارات على هذه الأرض، لتوليد الأشكال الفنية التي تملك الخصوصية، والتي نراها في العمائر والبيوت، والأثاث الأثرية والفانيفية، ولبلدان العريقة التي لا نعرف تاريخ نشأتها، لكنها موجودة مثل دمشق وحلب وحمص وحمه ومستمرة في الحياة حتى الآن، وكل مدينة هي أكثر من مدينة، ونستطيع أن نكتشف هذا التراكم الحضاري، اذا تجولنا فيها، أو حفرتا لتسبر تاريخها، وهذه الظاهرة التي نسميها التداخل الحضاري، والذي نعيشه اذا تجولنا، وقد أثار هذا الجانب الحضاري، اهتمام الباحثين والعلماء في الآثار وعلم الانسان، لأنهم وجدوا فيه نموذجا خاصا، لا نراه إلا هنا، فالفنون تتداخل عبر كل أثر حضاري، أو مكان هام، وعلينا أن نكتشف كيف تتداخلت الأشكال الفنية حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، وهكذا اكتشف الفنانون التشكيليون غنى الموروث الحضاري، المادي، والروحي، وأتاح لهم تنوعه أن يأخذوا ما يشاؤون.

كما نلاحظ أن سورية، تملك المقومات الرئيسية لنشوء الحضارة فيها، منذ القديم، وخصوصا على أحواض الأنهار، التي ولدت الحضارات الزراعية القديمة، والتي تتشابه مع وادي النيل، وما بين النهرين فقد عثرت الشروط على ضفاف العاصي وهردي والفرات والخابور، لنشوء أقدم الحضارات الزراعية، وبداية الاستيطان والانتقال إلى الزراعة، وبداية تشكل المدن وبداية المدينة.

وفي نفس الوقت، تملك سورية تنوعا في تضاريس الأرض، الذي أعطاهها الميزات الخاصة، فهي مجاور البحر الأبيض المتوسط وعلى شاطئه الشمالي الشرقي، حيث نجد أقدم الموانئ البحرية في أوغانت، وعمرت، وأرود، وطرطوس وجبله، وقد لعبت هذه الموانئ دورا كبيرا هاما في الاتصال مع العالم، وعلى هذا الساحل الصغير نسبيا امتدت كل هذه الموانئ، وتم التبادل التجاري، الذي مكّن الساحل من أن يتواصل مع الحضارات القديمة، ومع أوروبا وإفريقيا، وفي أرغانت ولدت أول أجيال في التاريخ، وأسهمت في توطيد التبادل والتفاهم الحضاري. والفني بين الساحل والعالم، الذي سهل الاتصال والتفاعل الفكري، وتبادل للمنتجات المختلفة، وتصدير الموجود، فكانت بداية التجارة العالمية التي سهلت انتقال الفن، وانتشار وتفاعله مع الآخرين.

ونلاحظ وجود سلاسل الجبال الموانئ للساحل، والتي تحفل بالقلاع التاريخية الهامة، مثل صلاح الدين الأيوبي، والحصن، والرقب، وغوها، وقد أُنشئت للحماية، وقد أُنشئت الطرق التي توصل بينها وبين الساحل، ونلاحظ كثرة القلاع التي تدل على أن المنطقة كانت استراتيجية، ولهذا كثر النزعة والطامعون في السيطرة على طرق التجارة.

أعطت الأرض المفتوحة على الحضارات الأخرى، لكنها الأرض التي يتفاعل الفنان مع شروط المكان والتقليد، والعبادة، ويتوصل إلى الأشكال المقبولة له، والتي تتسجم مع أفكاره الروحية، ومتطلبات الحياة المادية، وكذلك يفعل الفنان التشكيلي الآن، الذي يستفيد من كل الأشياء، ويضيف إليها الرؤية الشخصية، التي تدل على أصالة التعبير وجدته.

نستطيع أن نرى كيف استفاد من كل التراث الفني، الذي وفرته الحضارات القديمة، والأشكال الفنية التقليدية والحديثة، لكن الشيء الهام هو أن الفنان التشكيلي، يعيش في بلد عربي في انتائه، وتشكل الهوية العربية المطلق والأساسي، وكذلك يعيش في كل مرحلة من المشكلات العربية الموحدة، والمصر المشترك العربي، نتيجة للتحديات الحضارية، التي تواجه الأمة العربية، ويعيش الفنان في كل بلد عربي، ويتكلم لغة عربية ويتخس بالانتماء إلى هذه الأمة، وإلى الحضارة العربية المتواجدة في كل مدينة وقية، وفي كل بيت وشارع، وعلينا أن نوضح أن الحضارة العربية، قد طبعت بطابعها كل ما هو موجود، أثبت كل أثر قديم وأضاف إليه، وهناك التفاعلات الحضارية السابقة، وعملية الإضافة التي تجلت في التشكيل الفني، أو في خلق نسج معماري عربي خاص، له أشكال متعددة، التي نراها في كل الأشياء التي نستخدمها، فالفن العربي الاسلامي له قدرته على التكيف مع البيوت التي نساكنها، والمساجد التي نبنى، وكذلك الأحياء القديمة، والأدوات التي نستخدمها، وقد اتجه الفنان التشكيلي إلى خلق علاقة تناغم نراها في الخطوط، والزخارف، وفي العمارة والبيت، والتي تؤدي بنا إلى تشكيل خطي متحرك لافتناه، يوصلنا من الظاهر إلى

ولا ننسى الصحراء، صحراء بلاد الشام التي تتصل بالجزيرة العربية، وتعد قريبة من المدن وتعطي الصورة عن التنوع الجغرافي بين الساحل، والجبل، والسهل، والصحراء، والوحدات التي كانت بداية الاستيطان للانسان، وهنا نلاحظ التنوع في الألوان التي يشاهدها الانسان، ويلاحظها الفنان، ويتأثر بها، الصحراء التي تقدم له الأصفر الحمر، والسهول بلون أشجارها الأخضر والأصفر، والذي يتبدل، والجبال بتنوع صخورها، وأشجارها، وهناك الجبال الكلسية والبركانية، والأرض الممتدة إلى الأفق اللامتناهي، بدون خطوط والتنوع بين خط منكسر لجبل، أو منحني لهضبة، أو الامتداد الأفقي للبحر الهادي الأزرق، والمخضر أحيانا، أو الهلالي، وقد تنوعت الألبسة أيضا، مع هذا التنوع بين الساحل، والصحراء، والجبل، والسهل، كما تنوع أنماط الحياة التي نراها في الصحراء، في الحزام، والواحات، إلى المدن الزراعية والصناعية، إلى المدن التجارية سواء كانت داخلية، أو على الساحل، وهكذا يؤكد على الفنى في المشاهد، التي كانت دوما مصادر حي للفنان، واستلهاهم له حين يرسم، وحوله هذه العناصر.

وحين نطلع على الحضارات القديمة التي وجدت في سورية، في أورغازيت على الساحل، وإيليا قرب أديب، وماري على الفرات، وغيرها من أمثال تدر في قلب البادية، وبصرى التي كانت من أوائل المدن التي ازدهرت من الحضارات العربية، وتدلنا على تدخل الحضارة وثقافتها، وعلى تولي الحضارات، والأشكال الفنية المأخوذة من عدة مصادر، والتي انصهرت في بوتقة واحدة، في كل مرحلة، والتي أضاف إليها الفنان التشكيلي ما يتلائم مع المكان، ومع حياته وعبادته، والتي

الآيات القرآنية، التي كانت موجودة في الجامع الأموي بدمشق، بعد الحريق الذي شب فيه، وما زالت الآيات تملأ الجامع بخطه، ولعل أهمها « كلما دخل عليها زكربا الخراب ».

وهناك عدد آخر من الخطاطين الذين أتوا بعده، ولعل أهمهم محمود الشريف ويحيى الديري وحلمي حباب وقد تابعهم تلاميذهم، وقد أسهموا في تطوير الخط ونشره في كل بيت، وهناك الخطوط المكتوبة لأسماء المخلات التجارية، وغير ذلك من الأمور التي أكدت على الخط العربي الموجود، والتراث الذي أبدعه الخطاطون الذين تفننوا في الكتابة، وفي توزيع الكلمات في الفراغ وبين الزخارف، ولا ننسى أن للخط العربي جانباً هاماً غرافيكياً، بالإضافة إلى القيم التشكيلية في العمارة والكتب، واللوحات المستقلة، ولهذا كان للخط العربي دوره الهام، في التأثير على الفن التشكيلي، وفي جعله أحد المصادر الرئيسية الذي استفاد الفنانون منه.

وهكذا تكونت الصورة الفنية للمكاملة للحركة الفنية، التي حاولت أن ترصد كل هذه الأمور، بمحاولات باهتة تؤكد على الأمثلة في العمل الفني، وفي الانتهاء إلى هذا البلد، وما فيه من حضارات قديمة، وتشكيلات فنية، وأفكار متولدة، وعمائر، وبيوت، وحارات قديمة، تجمعت كلها، وأخذت تعطي الفنان الزخم الفني الذي يحتاجه لكي يبدع.

الباطن، من الحسي إلى المطلق الذي يوجد إليه، وعلينا أن نرى هذه الحركة في السقوف، والبيوت، والخطوط العربية، وأقواس الجامع المتحركة، والتي أعطت للفن وحدة، رغم التباين في المواد، والمكان والموقع، ونحس بالرغبة في الإضافة إلى ما هو موجود ما يحركه، ويعطيه احساساً خاصاً كلما دخلنا إلى البيت، وتجولنا في الأزقة والحارات، كما نراه على الشباب والأدوات الاستعمالية، وكل الأشياء التي تعودنا إلى المطلق. الموجد للأشياء، لأن كل جمال يرد إليه، وعلينا أن نكتشف خلف هذا الجمال الظاهر ما هو عميق مؤثر.

ولقد أسهمت الكتابات، والزخارف التي تجمل، والتي انتشرت في طبع المدن بظاهرها الخاص، وعلينا أن نؤكد هنا على أهمية الخط العربي، وتنوع أشكاله في العمارات، والبيوت، والمساجد، والتي تحمل الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة، والكلمات الماثورة شعراً أو نثراً، ثم انتقلت هذه الكتابات إلى البيوت على شكل لوحات فنية، وأسهمت في تجميل المباني، ولها قدرتها على الخوض على القيم الأخلاقية والدينية.

وقد قام بتفنيذ هذه الكلمات وأعدادها وكتابتها، جملة من الخطاطين المشهورين، الذين فصحوا عتقرفات يقصدها الناس، وهي مراكز التعليم للحرفة، والتدبير على هذا الفن، الذي لعب دوراً كبيراً وما زال، ونستطيع أن نذكر الخطاط المشهور رسا الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، وقد كلف بإعادة كتابة

الفصل الأول

روايات الفز الشكيلي

المرحلة التعلّيمية

« لقد رسم الفنانون الرواد المناظر والوجوه والطبيعة الصامتة ولجأوا إلى الصياغة التسجيلية وإلى الواقعية أو الرومانسية ... وعبروا عن الأدواق السائدة في تلك الفترة ».

أ) فترة الحكم العثماني ١٩٠٠-١٩١٨

في بداية القرن العشرين، في بداية النهاية للحكم العثماني للمنطقة العربية، ظهرت أولى المحاولات الفنية التي نفذها الفنانون التشكيليون بالطريقة الغربية التقليدية، البعيدة عن الفنون المتوارثة، وعن الصياغات القديمة التي عرفتها سورية منذ أقدم العصور، وهي البعيدة عن التجارب الفنية التقليدية، المنتشرة إبان تلك الفترة من الحكم العثماني.

فقد اتجه الفنان التشكيلي إلى الفن الأوروبي يأخذ منه، وإلى التقنيات الأوروبية يستفيد منها، وقدم لنا المفهوم الغربي التشكيلي، الذي مثله لوحة الحامل أو اللوحة النافذة التي أصبحت توضع ضمن إطار خشبي أو في معرض فني، وتضع الفن لتبدل كبير في المفاهيم

والمهمات تبعاً للصيغ الوافدة، وللمع الجديدة التي قدمتها هذه الصيغ له.

وظهر الفنانون الرواد الذين نالوا شرف وضع الأسس لهذه البداية للفن التشكيلي، وقدموا المنعطف الهام، الذي أدخل الحركة الفنية في مرحلة جديدة، تعمل الرغبة في محاكاة الفن الغربي وتقليده فيما ذهب إليه، وعبرت هذه الرغبة عن المرحلة، إذا بدأت البقطة العربية بالفتح، ودفعت العرب إلى التأثر بالغرب في كل شيء، واعتبار المذاهب الغربية هي المثل الأعلى في بناء الحياة الجديدة، ومهدت هذه الظواهر لولادة فن تشكيلي، بمفهوم جديد كمظهر أساسي من مظاهر التأثر بالحضارة الأوروبية في كل مجالات الحياة، ومحاولة إعادة النظر في كل المفاهيم السائدة على ضوء هذا التأثر.

وشهدت المرحلة، نمو الأفكار القومية، وانتشارها في الوطن العربي، وولفتها حركة ترمد واسعة، على الحكم العثماني، وبحث عن الأسس الجديدة التي تبني عليها الحياة العربية كلها، وبحث عن الأشكال الفنية التي تساعد على تكوين فن جديد يخالف لما هو تقليدي متوارث، يكون بداية النهضة العربية الحديثة.

ومثلت هذه الحركة المتمردة على الفن التقليدي التحولات عبر مئات السنين ثورة على الأشكال الفنية التقليدية، تمثل الثورة التي حدثت في عصر النهضة الأوروبي حين تمرد على الصياغات التقليدية في العصور الوسطى، ووضعوا الأسس الجديدة للفن بعيدة عن الأساليب المنتشرة في تلك المرحلة، معبرة عن المتغيرات التي مرت على المجتمع العربي سواء من النواحي الاقتصادية أو السياسية.

واستطاع الفنانون الرواد التعبير عن هذا التحول الكبير الذي شهدته المرحلة وما تحمله من مخاض، حين قدموا الاتجاه الفني الجديد، الذي تبني المفاهيم الأوروبية في المحاكاة والتشخيص، واستخدموا التقنيات الفنية الغربية، والمواد الفنية، والأساليب الفنية الوافدة، التي كانت تقليدية في البداية، وفق المفاهيم الغربية للفن، والتي تطورت فيما بعد لتشمل كل الأساليب الفنية المعروفة عالمياً.

وعكست هذه المتغيرات العميقة التي طرأت على الفن التشكيلي، الظروف الجديدة التي كان الوطن يمر بها، وقدمت اللغة الفنية التي سعت لتتلائم معها، وعبرت عن الرغبة في البحث عن المفاهيم البديلة، التي ستحل محل ما هو سائد، ومتشعر على نطاق واسع.

ولهذا لقيت التجارب الفنية الوافدة الترحيب، ووجدت الأرض الخصبة التي تنمو فيها وتفاعلت مع الظروف التي كان الوطن العربي يعيشها في تلك المرحلة.

وبرز دور الفنان التشكيلي في التعبير عن المتغيرات في الواقع العربي، وما يتطلبه من فن يعبر عن الحاجات

المختلفة، وذلك حين عرف الفنان أن عليه أن يأخذ من الواقع ما يتلائم معه، ما تتطلبه المرحلة من فن تشكيلي وتبلورت الشخصيات الفنية المختلفة التي عبرت عن المرحلة، قدمت رؤيتها الفنية الملائمة لها.

لقد رسم الفنانون الرواد المناظر، والوجوه، والطبيعة الصامتة، ولجأوا إلى الصياغة التسجيلية، وإلى الواقعية أو الرومانسية أحياناً، وعبروا عن الأدواق السائدة في تلك الفترة، عبر التقنيات الجديدة المتاحة لهم، واستعانوا بالأشكال الفنية الملائمة التي ساعدتهم على تنفيذ هذه الموضوعات، وعلى ربط فهم بالواقع.

وعبروا عن الشروط الجديدة للمرحلة التي أفرزها الواقع العربي، وذلك حين رسموا الوجوه والمناظر الطبيعية التي تتلاءم مع أدواق المشاهدين، والحكام المحليين والولاة الذين تأثروا بالفن الأوروبي التقليدي، وبدأت العناية تتوجه إلى اللون لإعطائه أهمية لا تقل عن الموضوع، وبدأوا يقدمون اللوحات التي تتوافق مع أدواق المشاهدين الذين بدأوا في تقليدها.

وقد خضعت العمارة المحلية لتطورات هامة، ساعدتهم على تحقيق أهدافهم وذلك حين بدأت بالتخلي عن التزيينات الخشبية، المحفورة والمصدقة، والتي سادت زمان طويلاً، والتي تركت جذاراً فارغاً، ولا بدّ من إملائه بعمل فني يمكن تعليقه على الجدار، فظهرت اللوحات القابلة للتعليق على الجدار، والتي كتبها الخطاطون المعروفين، وكانت تضم الحكم والأمثال والمباريات الدينية القرآنية، والأشعار العربية الشهيرة، ومثلت هذه اللوحات الخطية مرحلة انتقالية مهدت الطريق أمام اللوحات الزيتية التي وجدت نفسها قادرة على الحلول محلها على الجدار

لتوضع ضمن إطار خشبي، أو تعلق على فراغ جدار تركه الزخارف التقليدية.

ولقد انتشرت اللوحات الفنية، بعد ذلك، وازدادت الحاجة للفنان لكي يرسمها وإلى المحترف الفني الذي ترسم فيه، والذي أصبح يضم الفنان وطالب الفن، وفق الأسس التقليدية الأوروبية للمحترفات والمراسم، وعبرت عن النهضة الجديدة التي وجدت الأسس والظروف الملائمة لها لتأخذ دورها، الذي مهدت له التغييرات السياسية والاجتماعية.

(ب) فترة الانتداب الفرنسي

١٩٢٠-١٩٤٦

لقد تبدلت الحركة الفنية في سورية في زمن الانتداب الفرنسي، تبعاً للظروف التي طرأت على الحياة في ظلّه، وبرزت المتغيرات على الساحة الفنية، تبعاً للحاجات الجديدة التي ولدها، وتبلورت المفاهيم الفنية، ذات الأهداف الجديدة، والمختلفة عن الفترة العثمانية السابقة، وما أفرزته من موضوعات وأساليب.

اذ توسعت التجارب الفنية، وطرأت التبدلات على المواضيع، والأشكال الفنية تبعاً للوافد من المفاهيم وما حملته من أشكال، وأساليب، تفاعلت مع الواقع المحلي، وما يحتاج إليه من أشكال، وما يطمح إليه من استقلال، عبرت عنه ردود الفعل على الوافد وما فيه.

وهكذا تفاعلت تجارب الرواد مع الفترة الجديدة، مبرعة عن أهدافها، وتحقيقاً لما تتطلبه من فن ومحيث أصبحت تمثل مرحلة التكوين الأولى الأساسية للحركة الفنية، وفيها تبلورت كل المفاهيم الأساسية لهذه الحركة،

وتوضحت معالمها، وأهم المؤثرات التي طرأت عليها، في مرحلة النشوء، وظل تأثيرها عميقاً على جميع التجارب الفنية اللاحقة لها، أيام الاستقلال، والتي تمثل فترة النضج لتجربة الرواد، ولقد تأثر بها كل فنان تشكيلياً بشكل أو بآخر، فمن ظهر في الفترة العثمانية خضع لتأثيرها وتلامع مع شروطها، وما تتطلبه من موضوعات فنية، وقد عبر عنها كل من ظهر فيها بكل دقة وتأثر بها من أتى بعدها، ولهذا لا نرى خفاتها من الرواد لم يتفاعل معها سلباً أو إيجاباً.

لقد توسعت الحركة الفنية، نتيجة الحاجة إلى مدرسين للتربية الفنية من المختصين أو الحواة، والذي سعت الدولة لتفطّحه عن طريق دور لتأهيل المعلمين، وعن طريق الفنانين الفرنسيين الذين جاءوا لتعليم الفن، ولقد برزت أسماء بعض الموهوبين الذين أوفدوا للدراسة، وهكذا توسّدت الحركة الفنية وأخذت أبعادها، بالاعتداد عليهم وعلى إنتاجهم الفني، الذي بدأ يأخذ أهمية كبيرة.

وازدادت النشاطات الفنية في المدارس الثانوية وخارجها، وبدأ الفنانون يعترفون على التجارب الفنية العالية التي حملها الفرنسيون معهم، أو التي شاهدها الفنانون عند سفرهم للدراسة في البلدان الأوروبية، أو عن طريق المعارض التي بدأت تقف إلى سوية.

وأحدث هذا الاحتكاك بالفرن العالمي، تأثيراً كبيراً على الموضوعات التي عالجتا الفنانين، وعلى الأشكال الفنية التي لجأوا إليها، وتبلورت التيارات الفنية وأهمها الانطباعية، التي ظهرت نتيجة الاحتكاك المباشر مع الفن الفرنسي من جهة، ومع الطبيعة الجميلة، من جهة أخرى، وخضعت الواقعية إلى تغييرات هامة، حين بدأت

الأهداف الأساسية لها، وقدم لنا جمال الطبيعة والوطن والحياة اليومية من جهة والأبعاد التاريخية من جهة أخرى ووجد في الفن الفرنسي ما يساعده على تحقيق هذين الهدفين الهامين.

وكان على الفنان أن يبدل كل جهده وطاقاته حتى يؤمن لنفسه مكان العمل، ويتعاون مع الفنانين الآخرين لإقامة المعارض الجماعية، التي نظمت في المدارس والأندية والروابط الأدبية والاجتماعية، ويسعى إلى تأسيس الروابط الفنية، التي قدمت الصيغة الأولى لتجميع الفنانين مع بعضهم، والمحاولة البدائية الأولى لتنظيم الحركة الفنية وتقديم الفن للجمهور من جهة أخرى.

ففي عام ١٩٤٠ تجمع عدد من الفنانين في أحد الأندية الفنية، دار الموسيقى العربية، وبدأوا يعملون على تأسيس أول رابطة فنية لهم، اثبتت عنها معرض جماعي في العام ١٩٤٠، أقيم في كلية الحقوق بدمشق، وفي عام ١٩٤٤ نظم معرض ثان في معهد الحرية اللاييك، وعبر هذا المعرض عن الحركة الفنية في زمن الانتداب تمام التعبير، لأنه المعرض الجماعي الأول الذي تجمع فيه العدد الأكبر من الفنانين الهامين، الهواة والدارسين، وعرض بعض الفنانين الفرنسيين المتواجدين في سورية في هذا المعرض، وكان يختلف عن المعارض السابقة للمستوى الفني الجيد الذي حققته الحركة الفنية في هذه الفترة.

ولقد تولى الفنانون بأنفسهم إدارة الأندية والروابط، وبالتعاون مع الكتاب والمثقفين المهتمين ونظمت المعارض الفردية والجماعية وعملت الأندية الفكرية على تبهئة اللقاءات بين الفنانين وكانت الطريق شاقة وصعبة عليهم، وذلك يرجع إلى أن الرواد كانوا يمهّدون الطريق ويسعون

ترصد الواقع وتتأثر بشروطه، أو حين عادت إلى التاريخ العربي القديم، تحيي أبحاثه وأسهمت هذه العملية في ظهور التجارب الكلاسيكية، التي تعالج الموضوعات التاريخية، وعبرت هذه المدرسة عن الصيغة الفنية الهامة، التي فزّزت المرحلة وما تتطلبه من موضوعات.

وهكذا تبلورت الاتجاهات الفنية السائدة ضمن اتجاهين أساسيين، عبّر كل واحد منهما عن ظرف معين، له أهميته في الواقع، وبرز الصراع بينهما بشكل واضح، إذ ساعدت الانطباعية الفنان على الاهتمام باللون وإعطاها الأثوية في التعبير الفني، وعلى الترجع إلى الطبيعة للرسم فيها بعيدا عن المرسوم، فاختفت الموضوعات الخيالية ذات الطابع الرومانسي وحلت محلها المشاهد الطبيعية المحلية المرسومة من الواقع، والتي عبرت عن رؤية جديدة لهذا المشهد، وغرقت الانطباعية من سحر الطبيعة وجعلها، وعكست الضوء والشمس المحلية، وقدمت المفهوم التجريبي للفن.

أما الكلاسيكية فقد اتجهت إلى الموضوعات التاريخية، وكانت ثمرة من ثمار التطور الذي تم في هذه المرحلة، والذي جعل الرواد التمسحيين الأوائل، يتجهون إلى رسم الموضوعات تحت تأثير الحركات الوطنية، التي تقاوم الانتداب الفرنسي والتي دعت إلى التمسك بالتاريخ العربي، والبطولات العربية والتي قدمت الممارك العربية الكبرى مثل حطين والقادسية واليومك وفتح الأندلس وذات السواري كما قدمت بعض الشخصيات العربية الهامة، مثل صلاح الدين الأيوبي وخالد بن الوليد وطارق بن زياد وخولة بنت الأزور، وهكذا تفاعل الفن التشكيلي، مع الشطرين الأساسيين للمرحلة، ومع

لإيجاد المتلوق للفن، وقبولوا بالمجموع أحيانا، والعداء أحيانا فيما بعد وأخذت أبعادها في مرحلة الاستقلال.

ج) فترة الاستقلال الأولى

١٩٤٦-١٩٥٦

لقد خضعت الحركة الفنية لتبدلات هامة بعد الجلاء على المستويين التنظيمي والفني وأخذت تجربة الرواد كل أبعادها بعد رحيل المستعمر الفرنسي، وأصبح الوليد أيام العثانيين شابا زمن الجلاء، بعد أن كان ياقعا في الفترة السابقة، وعكست الحركة الفنية الظروف الجديدة التي مرت على سورية في هذه المرحلة الهامة.

ومن الواضح أن المتغيرات الجديدة التي شهدتها تاريخ الاستقلال قد قدم بعض الموضوعات، التي تحتاج إلى أساليب فنية شخصية مميزة لكل منهم، وأعطت أفضل الأشكال الفنية التي قدمتها عبر الأساليب التقليدية المتاحة لها.

وشهدت الفترة، أولى المحاولات لتنظيم معرض فني جماعي سنوي للفنانين التشكيليين وأصبح المعرض دوريا، وتولت الدولة رعاية الحركة الفنية، وأعطت للحركة شكلا جديدا من التنظيم لم يكن موجودا وذلك منذ العام ١٩٥٠ وحتى ١٩٥٧.

أما من الزاوية الفنية فقد ازدهرت الانطباعية، وأخذت بزمام المبادرة وقدم الفنانون الانطباعيون الألوان المحلية التي جعلتهم يتأقلمون مع البيئة المحلية، وتوصلوا إلى المفاهيم الجمالية الخاصة، التي عجدت الطبيعة والوطن، وعبرت عن جمال الأشياء المرسومة، وسحر اللون الذي ترسم به هذه الطبيعة.

وغابت اللوحات التاريخية، لتحل محلها لوحات المناظر، والطبيعة، والطبيعة الصامتة ورسوم الأحياء القديمة، ومشاهد الريف، وتبدلت علاقة الفن مع الواقع تبعا لظهور طبقة جديدة من المثقفين والمتنوعين، الذين يفضلون جمال الموضوع المرسوم، وحسن تناسق ألوانه، وتناعمها، ويقدمون الطبيعة ويقبلون المشاهد المحلية المرسومة والتي يعرفونها.

وعبر هؤلاء المتنوعين للفن عن آرائهم بالكتابات، التي ظهرت على يد الكتاب والأدباء والصحافيين، الذين بدأوا بالأهتمام بالمعارض، وكتبوا انطباعهم عنها، وكانت بداية ظهور النقد الفني، الذي أخذ على علاقته توصيل الفن للناس عبر الكلمة المكتوبة في الصحافة المحلية.

واستطلع الفنانون الانطباعيون الوصول إلى أقصى الشاعرية، والجمالية، وقدموا فن المرحلة، التي تميزت بأنها أصبحت محلية، وربطت نفسها بالواقع من حيث اختيار الموضوع، وحسن تناسق الألوان، وأوجدت المبررات الفكرية لها، على اعتبارها المعبر عن فن يتغنى بجمال الطبيعة والوطن، وذلك بعد الاستقلال، وأعطت التجارب الفنية الهامة التي جعلتها تتبرأ مكانة لاقعة.

د) الانحياضات الفنية التي سادت في مرحلة الرواد وأهم الفنانين

لقد اتجه الفنانون الرواد نحو الأساليب التقليدية، التي أدخلوها عن الفن الأوروبي، وعبرت هذه الأساليب عن المرحلة التي ظهروا فيها وارتبطت بظروفها المختلفة، ولم يتجاوزوها إلا نادرا، ورسخوا اللوحات ونحروا التماثيل، التي ارتبطت بالمفاهيم الأساسية التي قدمتها لهم هذه

الأساليب، التي انطلقت من المحاكاة، أي احترام الشكل الانساني، ورغمه دون أي تغيير يذكر، وتقديم الأشكال الانسانية والطبيعية مع المحافظة على خصائصها الفيزيائية، وتقديم العمل الفني وفق الأسس التقليدية له، وهي وحدة الموضوع والزمان والمكان.

ولقد أعطى هذا المفهوم — المحاكاة — لأعمالهم وحدة جمعت بينهم وورطت بين شخصياتهم المختلفة، وما قدموه في أعمالهم من تجارب شخصية، خضعت لتطورات فنية تتوافق مع الفترات التاريخية التي مرت على الحركة الفنية، وذلك حين كانوا هم المعبرون عن هذه الحركة.

وساعدنا هذا الأمر على تحديد المرحلة، التي عمل

الرواد فيها، وعلى فهم الصياغات الفنية التي جمعت بينهم، وذلك لأنهم أصبحوا يمثلون التجارب الموحدة الأشكال وعلى الرغم من المتغيرات التي مرت، إذ ظل الرواد يفضلون الأشكال التقليدية ويمارضون كل تجديد فني حتى تمرد الفنانون المجددون، وانتهوا نحو الحداثة الفنية.

ولهذا نستطيع القول بأن البداية حيث انطلقت الحركة الفنية التشكيلية في سورية، كانت تسجيلية تقليدية في الفترة العثمانية، وتطورت الصياغات الفنية في فترة الانتداب الفرنسي لتصبح كلاسيكية، وظهرت الانطباعية في هذه الفترة وكذلك الواقعية، وعبرنا عن الرؤية الأكثر ارتباطا بالواقع المحلي في فترة ما بعد الجلاء.

أولاً. من التسجيلية إلى الكلاسيكية

توفيق طارق

١٩٧٥-١٩٤٠



٥٣٥

يعتبر الفنان توفيق طارق الفنان الأول الذي قدم التجارب الفنية المتميزة في الفترة العثمانية، والتي أسهمت في نقل الحركة الفنية من مراحلها الأولى التي سيطرت عليها الرسوم التسجيلية، والقل عن الصور الضوئية، أو عن اللوحات العالمية، والتي كانت تحمل طابع النقل. وليس الإبداع، فأعطى الحركة التشكيلية مفهوما جديدا حين جاء، وأغناها باللوحات التي أصبحت تمثل البداية لحداثة الفعلية.

ولقد عاش في الفترة العثمانية وقدم فنا يمثل هذه الفترة، ثم تطورت تجاربه في فترة الانتداب الفرنسي، وأغناها بالموضوعات التاريخية الهامة، ولقد أتاحت له فرصة السفر إلى باريس، ليطلع على تجارب الفنانين الفرنسيين، وساعدته دراسته للهندسة، وهندسة مسح الأراضي، وعمله في هذين الميادين، على تطوير تجربته الفنية، وتقديم الموضوعات المتنوعة.

والمناظر والأحياء الشعبية القديمة والطبيعة الصامتة، ثم انتقل لرسم المواضيع التاريخية، وقدم البداية التسجيلية التي تطورت لتصبح كلاسيكية واستفاد منه اطلاع على التجارب الفنية العالمية، لتقديم الموضوعات المحلية.

من أهم لوحاته : مجلس الخليفة المأمون وأبو عبيد الله الصغير ومعركة حطين وتدمير وراعي الماعز.

وهو الفنان الأول، الذي فتح محرفاً فنياً للطلبة والمهواة، يمارسوا التدريب على يديه، وعلى مختلف أنواع الرسم والتصوير الزيتي، وساعده على رسم بعض لوحاته الهامة، وكانت البداية لتكون المراسم الفنية التي تحمل الطابع المدرسي.

ولقد رسم اللوحات التي تمثل الوجوه الشخصية



مجلس الخليفة المأمون وأبو عبيد الله الصغير

أبو عبيد الله الصغير

منيب النقشبندی

١٨٩٠-١٩٦٥

الفرنسي وعبر عنها، ورسم اللوحات الكلاسيكية بالدقة والاهتمام بالتفاصيل.

من أهم لوحاته : دخول الجيوش العربية إلى حلب بعد الثورة العربية الكبرى التي قادها الشريف حسين.

لقد كان الفنان منيب النقشبندی من الرواد أيضاً، وقد نشأ في مدينة حلب ولعب الدور الذي لعبه توفيق طاروق في دمشق، وكانت البداية التسجيلية، وعمل في تدريس الفن منذ عام ١٩١٢ وعاش لفترة الانتداب

عبد الوهاب أبو السعود

١٨٩٧-١٩٥١

لوحات تحمل هذا الطابع، إذ أضاف إليها أحيانا الانفعالات التي بولغ فيها، ليؤكد على اللحظة الهامة في العمل الفني حيث يكون الحدث في الأوج. من أهم لوحاته : حفلة في جهنم وفتح المقدس والحكواتي.

امتاز الفنان عبد الوهاب أبو السعود، فيما قدمه من التجارب الفنية، لأنه جمع بين الفن للمسرحي والفن التشكيلي، واستفاد من كونه فنانا مسرحيا له أهميته ليؤلف بين هذين الفنين، وساعده هذا على رسم

الكبرى في التاريخ العربي، واللوحات التاريخية التي تمثل الأحداث المعاصرة والمواضيع الشعبية واللوحات الفلسفية والمناظر.

من أهم لوحاته : صلاح الدين الأيوبي والبرموك والقادسية وفتح الأندلس وذات الصواري وعرس دمشق وعرس في الزحف والدبكة الشعبية والمضافة والجماعة وشهداء ٦ أيار والمهجوم على المجلس النيابي وأبو العلاء المعري ويوم القيامة.

يعتبر الفنان سعيد تحسين من الرواد البارزين، الذين امتازوا بغزارة الإنتاج الفني وتعدد المواضيع التي قدمها بأسلوب تسجيلي دقيق، ومحاولة تطويره لرسم المواضيع التي قدمها، والتي أخذها من الواقع أو الخيال، سواء أكانت معاصرة له، أو كانت من التاريخ، أو كانت فلسفية أو ترصد الفنون والتقاليد الشعبية.

ولكن المرحلة الهامة في حياة سعيد تحسين والتي أعطته الشهرة الواسعة وقدم لوحات المارك التاريخية



الجوع

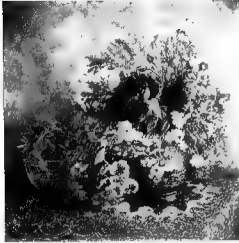
المخططات لأهم المعالم الأثرية والمعلومات الدقيقة المرافقة،
والتوثيق الضوئي لكل ذلك.

ومن أهم لوحاته : صيدنايا وعربة كارو وجامع رين
بن ثابت.

يتجه الفنان خالد معاذ إلى تسجيل المعالم الأثرية
"تقليدية، ودراسة الأوند التاريخية، والأحياء الشعبية،
والأزياء، وقام بعملية توثيق علمي لكل هذه الفنون، وجمع
بين الرسم التسجيلي الدقيق، والتصوير الزيتي، وتقديم



صيدنايا



زهور

أما الفنان رشاد مصطفى فقد اتجه إلى الطبيعة الصامتة والزهور، والمناظر والوجوه التي تمتاز بالدقة التسجيلية الدقيقة، التي لا تجارى في اهتمامها بالتفاصيل، والتي تحتل الفن خلال الفترة التسجيلية، ومازال يعمل بنفس الأسلوب حتى اليوم.

من أهم لوحاته : معلولا والزهور ووالدته.



معلولا

للتكوينات في لوحاته.

وأعطى للشخصيات التي قدمها في لوحاته، سمات القداسة والتبل، لما يقومون به من عمل، واعتمد على الضوء المسلط على الوجه لمساعدته على ذلك.

من أهم لوحاته : صانعة أطباق القش والراعي وحاملة الحجر.



الراعي

لقد تجاوزت اللوحة عند الفنان محمود جلال المفهوم التسجيلي، السائد لتصبح كلاسيكية، بالمعنى الدقيق للكلمة، تملك المثانة والتماسك في التكوين، والمعالجة اللونية الملائمة، وقدم الموضوعات المحلية التي تملك المفاهيم الكلاسيكية، والكلاسيكية الجديدة، والتي توصل إلها نتيجة لدراسته في روما في الفترة السابقة للحرب العالمية الثانية، وما أضافه من معالجة شخصية



صانعة أطباق القش

ثانياً. من الانطباعية إلى الواقعية

ميشيل كرشه ١٩٠٠-١٩٧٣

باريس ١٩٢٤-١٩٢٦ وبدأت المناقشة بينه وبين الرواد الآخرين، لما قدمه من مناظر وأحياء شعبية، وأعطى الفراغ الهوائي المحيط به، ودرس علاقة اللون بالنور وفي لحظة زمانية يوقفها، وبدأت عملية الاهتمام باللون واعطائه الأهمية الأولى، على حساب دقة الخط ومئاته.

من أهم لوحاته : قصر المظم وخيمة عرب وقهوة الصباح والغرفة الحمراء وصيدنايا.

لقد كان الفنان ميشيل كرشه رائد الانطباعية الأولى في سورية وسعى لتصبح الانطباعية عملية الطابع، وكانت البداية في الفترة الانتداب الفرنسي وظل مخلصاً للانطباعية حتى وفاته، وأعطى الفن التشكيلي رؤية خاصة نتيجة لجولائه المختلفة في الريف والأحياء الشعبية، يرسم في الهواء الطلق، ويهرب عن المفهوم التجريبي الذي يولي العلاقات اللونية الأهمية الأولى.

وأطلع على أعمال الانطباعيين، أثناء الدراسة في



قهوة الصباح



قصر العظم

للتعبير عن الشكل باللون وحده، واعتمد على تجميع الألوان لتصبح شفافة، وإعطاء التدرجات الصوتية بفروق ضئيلة جداً، وقد نال الجوائز العديدة في المعارض، كان من المدرسين الأكفاء.

ولقد جدد الفنان نصير شورى نفسه، وأصبح تجويداً ملوناً ثم عاد إلى الواقع ليقدم واقعية جديدة، في مرحلة الحدادة الفنية.

من أهم لوحاته الانطباعية : الهامة والحريف وقلعة جندل.



منظر

لقد وصلت الانطباعية إلى أقصى أشكالها شاعرية، وحس تنظيم اللون على يد الفنان نصير شورى الذي قدم الشكل الأكثر تميزاً ومحلية وأعطي تدرجات الضوء في اللون وتناسق التدرجات، وجمع بين الرؤية الجمالية للطبيعة والاضافات الذاتية.

درس الفن في القاهرة وتأثر بالفنان يوسف كامل، وعاد ليكون في الطليعة الفنية التي أعطت الفن في فترة ما بعد الجلاء، وكان من المحبين للطبيعة، ودائم التجول في الريف محبا للرسم منه، وتوصل إلى لوحة فيها الامكانية



في الرسم



المهام

على الجانب الاجتماعي والاقتصادي، وأُلح على التحويل
للواقع من أجل التعبير عن الموضوع.

من أهم لوحاته : الخطاب والعودة إلى القرية
والعميان الثلاثة.

لقد درس الفنان صبحي شعيب في دار المعلمين
بدمشق، وتعرف على الفنان توفيق طارق ودرس في محترفه
لفترة من الزمن، كما تعرف على الفنان ميشيل كرشه
وأخذ الكثير عنه، ثم عاد إلى مدينة حمص ليعمل مدرسا
للتربية الفنية، وقدم أسلوبا واقعيا له طابعه الخاص إذ أُلح



العميان الثلاثة

الزيتية، التي رصدت الأحياء الشعبية، والوجوه، وتوصل إلى أسلوب تسجيلي في رسوم قلمية للأحياء، وواقعية في رسم الوجوه وانطباعية في المناظر.
أهم لوحاته : دمشق القديمة وقرية.



فتاة

لقد درس الفنان ناظم الجعفري في القاهرة، وتأثر بأعلام الفن التشكيلي في فترة الحرب العالمية الثانية، وتأثر بالانطباعية وعاد ليرز كفنان تشكيلي هام في فترة ما بعد الجلاء، وتطورت تجربته لتصبح أكثر واقعية في لوحاته



دمشق القديمة

هـ) رواد الفن التشكيلي والنحت

لقد استطاعت مادة التصوير الزيتي أن تستأثر باهتمام فناني التشكيليين، منذ البداية ووجدوا فيها الوسيلة المساعدة لهم للتعبير عن أهدافهم، أكثر من أية مادة أخرى، وعجزت بقية المواد عن مجارأتها، في استقطاب الاهتمام، وظلت بعيدة، ولم تأخذ الدور الأساسي في جميع المراحل التي مرت بها الحركة التشكيلية ومن الواضح أن هذا الإقبال للتصوير الزيتي على سواه من المواد الأخرى كالنحت والحفر أعطى الحركة طابعا خاصا، واختلافا عن الحركات الفنية العربية الأخرى، ذلك لأن التعامل مع المساحة، والأبعاد البعيدة الثالث، وإعطاء الأهمية للتعبير على سطح له بعدين، قد أضفى على الحركة صفة مميزة، جعلها تفضل الأكلان — في كثير من الأحيان — على الكتلة الصلبة، وتعنى بإخضاع ما هو مخفي في التصوير إلى التحليل الذي جعل الكتلة تتحطم تحت تأثير الضوء أو الحركة أو المساحات المتدرجة. ووجد النحات نفسه أمام مصاعب شتى، حين لم يستطع مجاراة المصور الزيتي في الأخذ بزمام المبادرة، وتقديم النماذج الرائقة، لكنه سعى إلى اللحاق بهم، وتقديم نفس التطلعات التي سعى المصورون إليها عبر المراحل المختلفة، ورغم الاختلاف في تحديد الأسباب التي أدت إلى هذا الوضع، فإن من الواضح أن النحت لم يستطع أن يلعب الدور الرائد في تقديم التطلعات، وفي إبراز الحلول الفنية، وتقديم المواضيع المرتبطة بالواقع، وهذا لا يعني عدم وجود تجارب متميزة جديدة بالتقدير، لكن من الواضح أن التصوير الزيتي

استقطب التجارب الهامة المتميزة، التي كان لها فضل قيادة الحركة الفنية وتطورها.

ولهذا اختلفت الحركة الفنية في سورية، عن مثيلتها في مصر والعراق، نتيجة لذلك إذ أن النحات غتار كان أحد الرواد الهامين الذي جعلوا الرهابة للنحت في مصر، وكذلك هي حال النحات جواد سليم الذي كان الشخصية المؤثرة على الفن التشكيلي كله في العراق، وهذا على العكس مما حدث للفن التشكيلي في سورية، لأن الرواد كانوا من المصورين وبعضهم مارس النحت إلى جانب التصوير الزيتي، وأعطوا التشكيل الخطي الذي يعتمد على الأربسك والحركة اللامتناهية في الخط، ورجعوا إلى التراث القديم العريق، واستفادوا منه، وعالجوا المفاهيم النحتية عن طريق القيم التصويرية التي أثرت على التجارب الفنية كلها.

ولقد توصل النحت إلى الحلول التشكيلية، بعد التصوير، متأخرا عنه، وبلاحقه في كل ما يبحث عنه، ويقدم التركيب الفني، الذي يجمع بين ما أحياه، وما توصل إليه عبر الجهد، والديج بين الموجود والوافتد، وذلك للتعبير عن المشكلات الملحة في الواقع.

لكن البداية كانت في مرحلة الرواد، تسجيلية، وعبرت عن مفاهيم الحاكاة، والتي أعطت الوجوه الشخصية والتاريخية وقدموها في إطار واقعي وكلاسيكي وانطباعي وكان البداية على هذا النحو التقليدي.

وأهم النحاتين الذين عرفوا في البداية هم محمود جلال وخمحي محمد والفرد بخاش.

أبعاداً جديدة، حين زادت كالأ ودقة، وتطورت المعالجة لتعكس الموضوعات التاريخية، بأسلوب كلاسيكي أكثر تمثيلاً لنحت المرحلة ونرى ذلك في تمثال ابن رشد، فالتكوين هرمي، والقاعدة عريضة، مستقرة، ويكتب بهدوء.

وأسهمت حركة الرجلين المتصالبين، في إعطاء التوازن الضروري لعمل من هذا النوع، وحركة اليد اليمنى نحو الكتاب يساراً، في وضع تتعارض مع اليد اليسرى، كما فعل في الرجل اليمنى وهكذا يتوازن التمثال من تلاقي الحركات التي يعلم بعضها بعضاً وتوحي بالاستقرار للمشاهد.

وهذا يدل على أن محمود جلال، قد توصل إلى التمثال بعد دراسة الحركة ولم يعتمد مجرد النقل عن موديل كما يفعل النحاتون الآخرون، انه يريد صياغة كلاسيكية وتكوين معبر ليعكس شخصية ابن رشد.

في البداية انجبه محمود جلال إلى نحت تماثيل نصفية للقادة العرب الكبار، من أمثال خالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وخولة بنت الأزور، وعمر المختار، وهكذا قدم الصياغة الواقعية التسجيلية التي يلعب الخيال دوره فيها، والدقة التي تمثل ميزات الشخص الأساسية، وعن طريق نفحة مثالية تعطي الوجه السمات المثالية، والتي تتوافق مع الصفات البطولية، وإن الوصول إلى الكلاسيكية يعني وجود بناء متين للعمل الفني، وتبل الموضوع وإضفاء الصفات الخلق على الشخص، الذي يمثل أحد الأبطال.

وهكذا عبر عن نفس أهداف المرحلة، والتي قدمها التصوير الزيتي، وقدم نفس البحوث والتجارب والموضوعات الهامة.

ولقد تطورت تجربة محمود جلال فيما بعد، وأخذت

المبالغة في كل شيء، وغير الخطوط اللينة المتداخلة.

وقد ازديادت تجربة الفنان فتحي محمد اهتماماً بالعالم الداخلي، ونرى ذلك في تماثله **يافع والعارى**، وركز كل جهوده من أجل الوصول إلى اللامع المعبر عنه عن طريق حركة معينة، وذلك ليبر عن الحركة، وذلك من خلال تماثلي **الانثوية والشباب** وكل التماثيل تنبض بالحياة وعبر الخطوط اللينة حيث لا نرى الحدة، بل نرى التشكيل الذي يقدم وضعاً معيناً، أو موقفاً يطنى فيه العالم الداخلي على العالم الخارجي.

يختلف النحات فتحي محمد عن غيره، في أنه يلج على الجوانب الذاتية ويقدم الأشكال الواقعية، مع تصوير باتجاه عالم الشخص الداخلي، ونرى هذا في تماثل **أبو العلماء المغربي**، الذي اتجه إلى الحلول الباروكية في اللحية، وأراد أن يوحى بالتناقض بين ما هو ظاهر من الأشكال المقعدة، وبين ما هو عميق خفي من ألم تعبر عن طريق العينين، وذلك من أجل التعبير عن الحياة أمام مشاكل الحياة، والمتوقف المتشائم، والمعاناة، وهكذا ربط بين العالمين الداخلي والخارجي، من أجل الوصول إلى المعنى الكامن خلف الشخص، وقدم الصياغة التي تملك

للأشخاص، مع محاولة إطالة متعمدة من أجل التعبير عن حنو الأم على ولدها.

قدم النحات الفرد بخاش الأعماق الداخلية عبر الحركة، كما في تماثله **الأمومة** وخضعت تماثله إلى تمهيد

الفصل الثاني

المرحلة الثانية

جيل الحداثة الفنية ١٩٥٦ - ١٩٧٠

« لقد استطاعت الحركة الفنية أن تكتسب الغنى في الأشكال الفنية، نتيجة لتنوع المصادر التي أخذ الفنانون الحديثون منها، وتفاعلها مع الواقع، والوصول إلى ما هو أصيل مبتكر من الصياغات الفنية عبر الاستفادة من التراث وما فيه، والوصول إلى تحقيق الشخصية الفنية المتميزة ».

لقد بدأت الاتجاهات الفنية الحديثة في سورية بالانتشار بعد عام ١٩٥٦، وأخذت هذه الاتجاهات بزمزم المبادرة، منذ هذا العام، وبدأت بالتمرد على الاتجاهات التقليدية للرواد، فدخلت مرحلة جديدة هي مرحلة الحدأة الفنية التي عرفت عن بداية تكون جيل جديد من الفنانين التشكيليين، بدأوا بالتمرد على كل ما هو تقليدي في الحركة الفنية، وبدأوا بالتجديد، وفتح الطريق أمام شتى التيارات الفنية على اختلاف أنماطها.

وكان العام ١٩٥٦ عاما حاسما، وفاصلا بين مرحلتين، إذ حدث العنوان الثلاثي على مصر فيه، وعاشت الأمة العربية بعده، جملة من التحولات السياسية، ارتبطت بالمد القومي العربي الذي هباً الأجزاء أمام جملة

من التغيرات السياسية في المنطقة العربية، ولخاص جديد شامل في كل مجالات الحياة الفكرية والفنية.

وهكذا وجد الفنان التشكيلي نفسه أمام جملة من الأحداث الهامة التي فرضت نفسها على الحياة العربية، وكان لا بد له من التعبير عنها بشكل أو بآخر، لعدم امكانه تجاهلها، وتحتاج إلى أساليب تعبير فني جديدة، وتتجاوز الأشكال التقليدية، من أجل تقديم للموضوعات السياسية المرحلية الهامة، والسعي لتقديمها عبر لغة تحمل الطابع القومي العربي وهي مختلفة عن الأعمال التي قدمها جيل الرواد، هكذا بدأت عملية التمرد الشاملة على وسائل التعبير الفني، والموضوعات السائدة التي عرفت عن بداية تكون مرحلة جديدة، لها أسسها الفنية والجمالية، وموضوعاتها المختلفة، والتي عرفت عن المرحلة الحديثة.

لعبت الظروف السياسية الجديدة دوراً هاماً في تجديد وسائل التعبير الفني، وهبأت المناخ لتقديم التجارب الحديثة، المعبرة عن تمرّد على المرحلة الماضية، إذ تفاعل الفنان مع شروط جديدة من التغيرات السياسية،

والفكرية، التي جعلته يبحث عن فن جديد ومعاصر، وله صلاته بالواقع الراهن والتراث القديم، وبوسائل تشكيلية حديثة تمكنه من تحقيق ذاته.

وكان قد اكتشف أهمية تراثه التشكيلي العربي، ودور هذا التراث في تحقيق الأصالة والتجديد عن الفكر القومي الذي أخذت أهميته تتزايد في هذه الفترة، ودوره في التصدي للفن الغربي، الذي كان سائدا وما يحفل به تراثنا من عناصر تشكيلية، وتجريدية قادرة على التعبير عن الواقع العربي المعاصر.

ولقد ساعده على تحقيق هدفه ما اكتشفه من تجارب فنية أوروبية حديثة، لجأت إلى التراث العربي التشكيلي، ليساعدها على تجديد نفسها، وانحدر على الفن التقليدي الأوروبي، الموروث عن اليونان وعصر النهضة، وتعرف على تجارب بعض الفنانين المعاصرين، الذين استفادوا من التراث العربي، ليجددوا وسائلهم الفنية، من أمثال ماتيس وبول كلي وبيكاسو وفان غوغ وغيرهم، وأدرك أن العودة إلى الجذور الفنية العربية ستساعده على تحقيق أصالته وحدانيته معاً، وعلى التعبير عن الواقع بشكل فني حديث، ومعبر عن العصر.

وتجسد الفن التشكيلي تحت تأثير هذه العوامل كلها، وفي مقدمتها، أحياء التراث العربي التشكيلي، وورطه بالواقع المعاصر، وإيجاد اللغة التشكيلية المعاصرة، القادرة على استيعاب كل طموحاته، والتعبير عن كل أهداف المرحلة، التي كانت غنية بالأحداث السياسية، والتحديات القومية، والتي بدأت مع الاستيطان الصهيوني، والقوى الاستعمارية، والتي أشعرته بأن عليه

أن يجد الوسيلة الفنية المعبرة عن الوجود العربي الواحد، والتاريخي والقادر على المواجهة والتصدي.

وكانت البداية لدخول الفن التشكيلي في سوية في مرحلة الحداثة والتأصيل، التي شملت الموضوعات والأساليب، والتي فتحت الطريق أمام أشكال الفن الحديث كلها وما تحفل به من تيارات، وما تملكه من أشكال فنية.

ولقد استفادت الحركة الفنية من هذا الانفتاح على التراث التشكيلي المحلي، وما يملكه من أشكال وعلى التراث العالمي، وما يحفل به من صيغ فنية، وكان الواقع هو الأساسي في قبول الأشكال والصيغ الموروثة أو الوافدة، وفي الحكم على مدى ملاءمتها واستمراريتها.

واستطاعت الحركة الفنية أن تكتسب الغنى في الأشكال الفنية، نتيجة لتنوع المصادر التي أخذ الفنانون الحديثون منها، وتفاعلها مع الواقع، والوصول إلى ما هو أصيل مبتكر من الصياغات الفنية، عبر الاستفادة من التراث وما فيه، والوصول إلى تحقيق الشخصية الفنية المميزة، ضمن المرحلة، وأعطى لما أخذه وجوداً له استقلاله عن المصادر، فاكسب الحركة القدرة على مجازاة العصر، وما فيه من أشكال، وأعطاهما القوة والمتانة التي هي نتيجة لتفاعل الفن مع الواقع، والتعبير عن المرحلة، واكتشاف أهمية الخلق الفني، الذي يدل على عملية دمج وتداخل بين عناصر مختلفة، يدمجها الفنان، وهكذا تكونت الشخصيات الفنية وأخذت دورها المؤثر على الحركة الفنية.

وأسهمت عودة الفنانين العائدين من الدراسة خارج سورية في كليات الفنون المختلفة، في عملية أغناها

بالأشكال والمصادر، التي بدأت بالفاعل مع الواقع، ومع الموروث من الاتجاهات والعناصر، وقبض هذا كله عن بداية تكون شخصيات فنية عملية، تملك المقومات الخاصة، وتتوزع ضمن اتجاهات فنية لما حضووها الفني، وطابعها المؤثر.

وشهدت الحركة الفنية توسعا كبيرا في عدد الفنانين العاملين، وتطورت المعارض الفنية وازداد عددها، وتبدل المستوى الفني لما كان يعرض، وتطورت صيغ الرعاية للحركة الفنية، وارتبطت بأجهزة حكومية تشرف على المعارض، وتتفق عليها، والاهتمام من المعارض، والإشراف على صالات العرض المختلفة، وعرفت المرحلة أهم مراحل التنظيم حين وفرت على الفنان جهدا كان يصرفه على الأمور التنظيمية.

اذ تأسست وزارة الثقافة في العام ١٩٥٩ في فترة الوحدة بين مصر وسورية، وتولت مديرية الفنون الجميلة الإشراف على المعارض المحلية والعربية والعالمية، وأعطى هذا النظام للحركة طابعا جديدا، قامت بإنشاء مراكز الفنون التشكيلية في العام ١٩٦٠ وهي أماكن لتعليم الفن للهواة، وأنشئت كلية الفنون الجميلة في دمشق في العام ١٩٦١ وكانت معهدا عاليا ثم ألحقت بالجامعة، وبدأت تمنح الشهادة العليا في الفنون الجميلة في عدة اختصاصات.

وتولت المراكز الثقافية التي انتشرت في جميع المحافظات السورية، إشرافا على تنظيم المعارض، وحلت محل الأندية والجمعيات، وتم تنظيم معرضين تشكيليين، في العام الواحد منذ عام ١٩٥٩ وتولت مديرية الفنون الجميلة الإشراف عليهما.

وظهرت صالات العرض الفنية الخاصة في هذه المرحلة، ومن أهمها صالة الفن الحديث العالمي عام ١٩٦١ واستقطبت الصالة التجارب الفنية الشابة — وأسهمت مع غيرها من الصالات — في تسويق النتاج الفني وفتحت الباب أمام وسائل جديدة للتسويق، وتوسع الاهتمام من المعارض من الجهات الرسمية والأفراد، وتمكن بعض الفنانين من تسويق إنتاجهم الفني كله وعرفنا اللوحات التي تباع قبل رسمها، والمعارض التي تفتح وهي مبيعة كلها.

وهكذا كسر الفنانون طوق العزلة عن الجمهور، وتوصلوا إلى اقتناع بعض الفئات في المجتمع القادرة على الشراء، ونمت التجارب الفنية القادرة على التجاوب مع أذواق المشترين مما لم تعرفه الحركة قبل ذلك، لأن الفن كان هوية بلا تسويق، أو رعاية حقيقية في مرحلة الرواد.

وشهدت المرحلة تطوراً كبيراً في النقد الفني الذي كان انطباعياً في الفترة السابقة يكتبه الأدباء، فأصبح يملك الاتجاهات النقدية المختلفة التي برزت في وسائل الاعلام، وعن الفن المحلي والعربي والعالمي، ظهرت دراسات نقدية تتجاوز الانطباع، وتقدم رؤية نقدية تصدر عن موقف فني واضح.

وترافق هذا النقد الفني مع ازدهار المعارض، وتعدد الاتجاهات الفنية والتيارات وظهور الصراعات بين التيارات الفنية، وشهدنا مرحلة من الجدل حول قضايا شغلت الكتاب والنقاد والفنانين ولعل أهمها الالتزام والتجريد والتراث والمعاصرة وغيرها من الموضوعات التي أثارت الأشكال العديدة حول التيارات الحديثة التي انتشرت بين الشباب من الفنانين، ومهدت لظهور التجريد.

وإذا أردنا أن نحدد الاتجاهات الفنية الهامة التي برزت في هذه المرحلة، والتي حملت لواء التجديد، وعبرت عن المرحلة التي اتجهت الفنون التشكيلية فيها إلى الحداثة الفنية التي عارضت الفن التقليدي، ونستطيع أن نحددها وفق ما يلي :

أولاً — **اتجاهات عربية حديثة** : أعلنت من التراث العربي، ورسم الفنانين الموضوعات السياسية والاجتماعية الراهنة عبر هذا التراث، واستفادوا من التيارات العالمية وقدموا فنا يملك الجذور المحلية والقومية، وعلى ارتباط بقضايا السياسة الراهنة وتعددت الصيغ الفنية التي قدمها الفنانون لتقديم هذه الاتجاهات، وتبلورت ضمن عدة تجارب.

ثانياً — **اتجاهات تعبيرية حديثة** : وهي التي ربطت الفن بالعالم الذاتي، والمفاهيم التعبيرية وربط الفنان بين لوحته وبينه، وما تحفل به من رؤى، وعاد إلى التراث المحلي القديم ليساعده على التعبير.

ثالثاً — **الاتجاهات سياسية واجتماعية** : قدمت الموضوعات السياسية المحلية وأعطت الأهمية الأولى للموضوع الانساني والسياسي، وتأثرت بشتى التيارات العالمية.

رابعاً — **الاتجاهات التجريدية** : وهي التي قدمت اللوحة التي تخلو من الشخصيات واعتمدت العلاقات التجريدية، وأعطت الجوانب التعبيرية أو الشاعرية.

خامساً — **الاتجاهات الشخصية الحديثة** : اتجه الفنان إلى البحث عن أشكال فنية ويقدم رؤية شخصية لها استقلالها، ويدمج بين أكثر من اتجاه، ويربط بين المفاهيم المختلفة وقدمت شيئاً يتجاوز المألوف والوافد والموروث.

ولسوف نقدم أهم الفنانين الذين مثلوا هذه الاتجاهات الفنية، والذين صنعوا الحداثة وطوروها لتقديم الفن التشكيلي المعاصر في سورية في مرحلة هامة.

أولا- اتجاهات عربية حديثة

أدهم اسماعيل

١٩٢٣-١٩٦٣



على العين

لقد لجأ الفنان أدهم اسماعيل إلى الأشكال الفنية الأكثر حداثة، وقدم لغة فنية أكثر تطوراً، وجرأة من غيره من الفنانين المعاصرين له، سواء من حيث فهمه لمهمة اللوحة الفنية، أو تحديد دور الفنان التشكيلي العربي المعاصر، في أن يكون المعبر عن الواقع الراهن والشاهد على العصر، وعلى القضايا المصيرية التي تشغل الناس، في المرحلة التي يعيشها وعن طريق الفن الحديث الذي يملك الجذور في التراث التشكيلي العربي، والبحث عن الأشكال الفنية المولدة التي تستطيع تحقيق ذلك.

كانت البداية التي انطلق منها، هي البحث عن هذا التراث العربي واكتشف أهمية الخط اللامتناهي أو الأربسك، الذي استخدم على نطاق واسع في الفن العربي التقليدي، إذ أن الخط يتحرك في الأشكال الزخرفية والرسوم التقليدية ليعطيها الأهمية، الدلالة الخاصة، لأنها تربط اللوحة أو الزخرفة بنظام من الحركة المتجددة، التي تجعل العين تتحرك، حركة لانهاية لتربط بين ما هو ظاهر من الشكل وما هو عميق، وتختلف، ومجدلية معينة.

من البشر، وهو منكم يحمل ألقابه، وقدم الجانب
المساوي للموضوع، في إطار من المعالجة، تتجاوز
حدود التسجيل لرسم حلال، إلى الانحيازات التي تعطيها
طريقة التنفيذ، والتي جعلت اللوحة سطحا له بعدين،
تحرك الخطوط عليه، وتوصل إلى الفرد على المفاهيم
التقليدية، ولم يهتم بوحدة الزمان والمكان، قدر اهتمامه
بتقديم الموضوع الانساني، وفهم أن بإمكان الفنان أن
يصل إلى اللوحة المتميزة بانقاعات الخط والمساحة
وتدرجات الضوء واللون.

وسافر أدهم اسماعيل إلى إيطاليا ليدرس الفن هناك،
وتعرف على اعلام الفن العالمي، واستفاد من هذه
الدراسة، من أجل تعميق اكتشافاته، واعطاء التجديد
أبعادا جديدة، وفي لوحه **الفارس العربي** التي رسمها عام
١٩٥٦، نرى ذلك بوضوح تام، فالفارس العربي يحمل
الرجح، ويمتطي الجواد متطلعا إلى آفاق جديدة، ويدمر
الظلام، ويحقق العدل، وأراد أن يعبر عن انطلاق الأمة
العربية، وتحديث التعبير عنها، عبر الخط والحركة، واستفاد
من تجارب الفنانين المستقبليين الإيطاليين، لرسم حركة
الحصان وأرجله المتعددة اللامتناهية.

واستفاد أدهم اسماعيل من هذه الخصائص التي
يملكها الخط العربي اللامتناهي، لرسم لوحاته وجعله
يتحرك في الشكل الواحد وفي الأشكال المتعددة، ليخلق
للموجودات، ويعبر عن القيم الفنية الحديثة، ويعطي عمله
الدعم والاستمرار وفي نفس الوقت يسعى إلى تبديل
دوره، ليكون رمزا لوجه، أو منظر، أو موضوع سياسي،
أو اجتماعي، أو انساني، وعن طريق تحديثه، بمحذوف
الإفغاعات الزمنية منه، وتقديم الحركة المتناغمة، والمضمون
المعاصر.

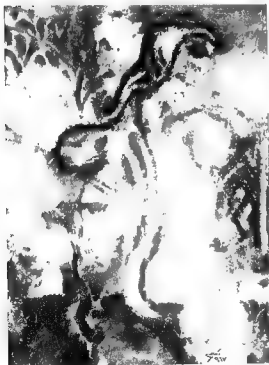
وكانت لهذه التجارب أهميتها الكبيرة، لأنها كانت
سبافة على غيورها من الفنانين المجددين وبداية مرحلة
الحداثة الفنية، التي تنطلق من التراث التشكيلي العربي،
والتي أفسحت أمام غيورها أن تحنو حلوها في التعبير
الذي أصبح شاملا.

في البداية رسم أدهم اسماعيل لوحته الشهيرة **الحمال**
في العام ١٩٥١، وكانت البداية التي حققت التعبير
الحديث وفق الخط اللامتناهي، والتي قدمت المضمون
الاجتماعي والانساني، وهكذا رأينا حمالا يصعد على جبل



تبدلت دلالتها، وعلاقتها مع غيرها وذلك لأنها وضعت ضمن مساحة من المساحات، فاكسبت قيمة جديدة لكنها قد أصبحت ملونة ولها إيقاعها الخاص، وسياقها التشكيلي.

وتوصل نعيم اسماعيل إلى اكتشاف هام جداً، هو أن جوهر الأشياء المحيطة بنا، هي الزخارف وتتحور الأشكال إليها على نطاق واسع، لاكتشاف أن هذا الشكل الزخرفي، موجود في قلب كل الموجودات.



عارية

اكتشف الفنان نعيم اسماعيل لغته الفنية الخاصة، الحديثة في صياغتها والعربية في روحها وشكلها وجعلها قادرة على التعبير عن كل الموضوعات، وقدم تجربة موازية لشقيقه أدهم اسماعيل ولها استقلالها، وكان نعيم من الفنانين الذين يتمتعون بالموهبة الفنية، والتي كانت وراء بحوثه الفنية في التراث العربي، وربطته بالحدائق الفنية، وتجديد هذا التراث، تمكنه من التعبير عن الموضوعات الهامة التي كانت تشغله، وتشغل الأمة العربية في تلك الفترة الهامة التي عاشها.

رسم لوحاته الأولى بعد عودته، وفي أسواق دمشق، وحاراتها الشعبية، وتوصل إلى المفهوم التسجيلي الذي يلح على تصوير الظواهر الهامة، والاهتمام بالزخارف العربية المنتشرة في كل مكان، والتي أخذها من على جدران الأزقة، والحارات والبيوت القديمة، وكانت جزءاً من الموضوعات المنفذة، وبعدها بدأ يولي الزخارف كل اهتمامه لتصبح الأساس والمطلق ويجري عليها التعديلات والتحويلات، لتصبح حديثة الشكل، وتختلف عن الأصل الذي أخذت عنه، وذلك عن طريق الغاء التكرار والاقصاء على الوحدة الزخرفية، وهذه الوحدة أصبحت تتمتع بالأهمية الأولى لأنها استخلصت من الواقع، من شكل موجود، وتبدلت مع الزمن، ولذا فهي اختزال تصويري، له طابعه الهندسي أو العضوي، وعبرت عن الفن العربي التقليدي، وحين أعاد استخدامها في اللوحة

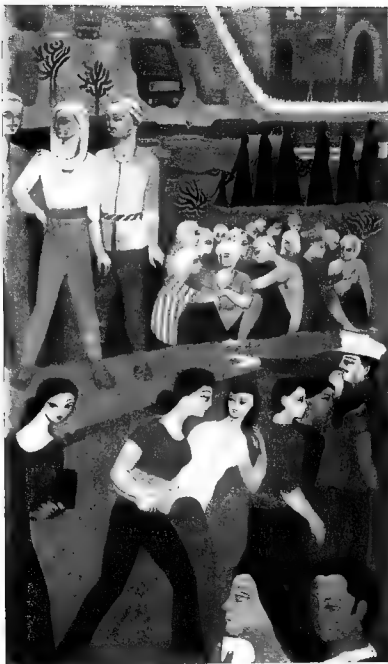
والتزوح والعدوان والرحيل وكسار الحجر وعمال
الحمايز وصائق الشاحنة، وأعطى الدلالة على قدرته على
معالجة كل الموضوعات والوصول إلى التشكيل الملائم لها،
والذي يتجاوز كل ما كان الرواد يحاولون تقديمه، وهكذا
قدم الحداثة الفنية المستوحاة من التراث العربي، وبلعة
خاصة تجمع بين العناصر المأخوذة المخورة، لتقدم المفهوم
الحديث للفن والحرص على أن يكون ذلك حيوية لمعالجة
الموضوعات السياسية والاجتماعية والانسانية.

وقد نفذ الفنان نعيم اسماعيل لوحتين بالفيسفساء،
احدهما أمام مبنى اتحاد نقابات العمال بدمشق والثانية
على جدار سد الفرات في مدينة الطبقة، ووجد
الفيسفساء واستخدمها بصياغة خاصة، والتي تبدو
ملائمة لأسلوبه الفني.

وان التبدل في الوجهه على نحو معين يوصلنا إليها،
ويجعلنا نعيد النظر في كل الأشياء التي تحيط على ضوء
تلك، ثم العودة إلى تأليف اللوحة مجدداً وفق هذه
اسطوانات، ونتيجة لدراسة الواقع، والاستفادة منه، لتقديم
فن حديث له علاقته بالتراث العربي القديم، وقادر على
معالجة الموضوعات الانسانية أو السياسية، وتبديل المهمة
'انزنية للفن' من أجل التعبير عن الموضوعات الانسانية،
وذلك وفق المبدأ الذي يقول بأن الفنان يستطيع أن
يستخدم الأشكال الموروثة والموجودة ويعيد صياغتها في
أشكال حديثة، ويوظفها بالمعنى الجديد الذي يريد،
وبالتالي تتخلى عن معانيها السابقة في الواقع أو التراث.
وقدم نعيم اسماعيل شتى الموضوعات التي استوحاها
من المرحلة، ومن التراث أو الخيال بصياغة خاصة، أو
الموضوعات السياسية والاجتماعية، مثل لوحاته عن النكبة



الرحيل



في الطريق

ثانيا - اتجاهات تعبيرية ذاتية

فاتح المدرس

١٩٢٢

وتشكل مباشر، وعبر عملية تفريغ سريعة ومخطوط قليلة وملاصق معبقة، وألوان تنقل حالة وجدانية، أكثر مما تقدم واقعاً خارجياً حسيًا، ولكن هذا الإنسان الذي يصوره ليس الإنسان المطلق ولا الخالي، بل صيغة تشكيلية تعبئية، تقدم إنساناً محدد الهوية والانتماء إلى أرض معينة، وإلى واقع له ظروفه، وصلاته بالتراث القديم في بلادنا، وإلى طبيعة هي أرض وجدت لكي تحضنه، وتفاعل معها والأرض هي التراث القديم المخزون فيها، وكذلك الأرض هي الوهاد والمضارب، التي نراها، وعن طريق المعالم أعطى المكان أو الفراغ التصويري، والبيئة المحلية أو الريف أو الوطن الذي يأخذ الإنسان منه ومعطيه في كل يوم، ودخ الأوتة المختلفة في المكان، وقدم الشكل الحديث من الابتعاد عن المكان والزمان التقليديين.

وذلك للأسلوب الذي اتبعه في تصوير الأشخاص، لكي يؤكد على أن الحادثة هي دائمة تحدث في العصور والبلدان، ولطفا فالوجوه تعبئية معاصرة ولها دلالتها على التجدد عبر الأوتة والأمكنة، وربط الحادثة الفنية التي قدمها بالتجديد الذي نراه في كل شيء، وخلق كل

لقد مثل الفنان فاتح المدرس الحركة الحديثة الجديدة للفن التشكيلي في سورية، في العام ١٩٦٠، وذلك اثر عودته من الدراسة في روما، وارتبطت تجربته بالإنسان، وجعله المحور الرئيس الذي تدور التجربة حوله، وروسم هذا الانسان على الأرض، التي تمثل خلفية اللوحة، والتي يتفاعل معها هذا الانسان، ويتأثر بها في كل الأشياء، وابتعد عن المفهوم التسجيلي الواقعي نحو التعبئية الذاتية، وأفسح المجال أمام المخزون الداخلي، ليتفاعل مع اللوحة لحظة التعبير الفني، ويتدفق هذا المخزون، وعلى القماش مباشرة، وحقق الصلة الوثيقة التي تربط بين ما يرسمه وبينه، والتفاعل بين الفنان ووحشته، وقدم الأشكال الفنية التي تحقق هذا الترابط، والتلازم بين ما يقدمه مع ما يعينه من أحداث وما يجتزنه من مشكلات.

وتوصل الفنان فاتح المدرس إلى تقديم الإنسان بصيغة مختزلة، اذ يظهر صغيراً مضغوطاً من كل الجوانب، وتحيط به الأشياء والعناصر المختلفة، التي أسهمت في وضعه في هذه الحالة للمأساوية، لهذا لم يبق منه إلا ما هو قادر على المقاومة والتحدى، ينقله ويعبر به عن المشكلات بعفوية

في الذات أو التراث، وما هو من الواقع الراهن، والحديث المتكرر، والرموز المختلفة الدلالات التي تتكشف في اللوحة، وتحضر اللوحة لحظة التعبير الفني، لتنتقل حالة مأساوية إنسانية، أو تنقل رؤية فنية لها حضورها الكلي، والمتجدد في كل مرحلة ولها قدرتها على تكوين الشخصية، رغم تعدد أشكال الصيغ المتداخلة، لتكون كلا موحدا تقدم مختلف الموضوعات السياسية والاجتماعية والانسانية، التي تنتزع مع بعضها في تشكيل واحد.



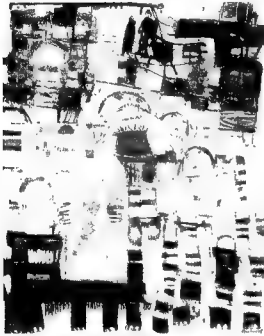
الشهيد

الظروف لتهزنا الحادثة، والتي تتجلى عن طريق الحركة التي تربط الأشخاص، والتي يتوصل إليها عبر القليل من التلخيص لتكون معبرة، والتي نحس فيها بالترابط والتوزيع الملائم على المساحة، وكذلك علاقات الألوان مع بعضها، ودلالاتها.

وكذلك يفعل في لوحته المسيح يعود إلى العاصرة، التي تقدم حالة درامية يعيشها المسيح، حين يعود للعاصرة، وما يتعرض له من اعتقال، وكذلك لوحته المسيح وكلب طروادة التي تروي حادثة أخرى مأخوذة من تاريخ آخر، وهكذا تتجدد الحالات التي يوضع الإنسان فيها، وتتعدد المواقف وصيغ التعبير، وذلك لكي يصور حالة الاستلاب المتجددة، وأن ربط الجديد بالقديم يهدف إلى إعطاء المضمون استمرارية، ويغني الموضوعات، بما يأخذه من الواقع وما هو رمزي، ليصل إلى خلق عالم متكامل، معبر عن الإنسان الذي يعاني ولما تاته أهمية كبيرة، لأنها هي التي تعطي للإنسان أهميته، وهذه العناية تكشف عن مدى ترابط لوحاته معه، ومدى تعميرها وشهادتها على هذا العصر، وعلى كل العصور، وهذا يكشف عن أن فاتح المدرس يصيغ شهادة على وضع الإنسان، ومشكلاته المصيرية، بمقدرة لها خصوصيتها.

وعن طريق الثنائية التي دمجت الإنسان والأرض، في كل واحد، قدم موضوعاته المختلفة، وتوصل إلى صياغة خاصة، جمعت الحالة اللاتينية التي ترجع إلى الطفولة مع الحالة المأساوية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وتجاوز الخاص نحو العام والمشارك، لتصبح اللوحة قادرة على التعبير عن كل الموضوعات، والجمع بين ما هو موروث.

وزراه في لوحته العشاء العري يرسم موضوعا معروفا، ويستفيد من هذا الموضوع ليقدم المضمون الانساني عن طريق الوجوه، التي تعكس عالما داخليا غنيا، وكذلك الشخص الذي يرتكب الحيانة، ولحظات الترقب الدرامية، إذ أن على الجميع انتظار الحادثة، ويعيشون الحالة المأساوية.



المسيح وكلب طروادة

ونستطيع أن نكتشف هذا كله، إذا درسنا بعض لوحات فنانح المدرس، وخصوصا لوحاته عن الشهيد والعشاء السري والمسيح يعود للناصرة والمسيح وكلب الطروادة فلوحة الشهيد تعالج موضوعا معاصرا هاما، الشهادة، ويعطي فنانح المدرس للحادثة استمرارية عن طريق حالة التمازج مع الأرض، والتداخل معها، ومن خلال خمسة وجوه للشهيد يظهر فيها تارة غيب الشهيد في الأرض، أو يظهر ثائرا مقاتلا، تساعد السيف على تحقيق هدفه، وهو أهمية الشهادة في حياتنا، ودورها المتجدد الذي يعطي للحياة قيمتها، ونرى التكوين فيها يحور الأشكال إلى مساحات، تحددها الخطوط المستقيمة وتنفلنا من وجه لآخر، ونفس بأهمية هذه الخطوط التي تقطع الأشكال البشرية، وتجعلها في حصار دائم، مع محاولة الوجوه التعبيرية الخروج من المساحات، وهكذا، تتحول اللوحة إلى انسان يقاوم وأرض تمنع، والوجوه لها طابعها العريق المرتبط بالانسان القديم، أو الانسان المعاصر اليفني، الذي يحاول تجاوز شرطه، أو امرأة تضحى من أجل البقاء والاستمرار، وتقدم شكلا آخر من أشكال الشهادة، وهكذا يستفيد من كل هذه العناصر، ويقدمها لتعكس المضمون الانساني للشهادة والدور المتجدد للشهيد في حياتنا، تارة بالرموز وأخرى بعلاقة بين الانسان وما حوله، وفي كل الأحوال، نرى الانسان في سعيه الدائب للحياة الأفضل، وما يسعى لمنعه من الموقفات التي وضعت الانسان في حالة الاستلاب.

نقل مأساته هو، وما يعيشه من أزمات، وهكذا توصل إلى ربطه بالناس، الذين أصبحوا يرون في لوحته معاناتهم اليومية، وفي نفس الوقت، استطاع أن يفرغ الخزون الداخلي للمأسوي، المستقر في أعماقه منذ الطفولة البعيدة، وقدم هذا كله باللغة المقروءة فنياً، والمحددة المعالم، والقادرة على الإيصال الصحيح، لما عنده من مشكلات ذاتية، وقضايا اجتماعية، وإنسانية، وربط هذه المشكلات برباط محكم، لتصبح مشكلته هو، ومأساته، عبارة عن مشكلة عامة ومشتركة، وفيها التصميم لما هو ذاتي، ليصبح مشتركاً مع الآخرين، وساعده ذلك على التعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية.

في البداية وضعت أمام الحزن الصامت، لأشخاصه وهذه كانت بعد عودته من الدراسة في إيطاليا، وجعل هذا الحزن أساساً في لوحاته، وعبر عنه عن طريق أوضاع الأشخاص، وحركاتهم وما يخفي خلف الحركة من مشاعر دنيئة، وكان قادراً على تقديم الحركات عن طريق الخط، الذي يتجزأ الشكل، الذي يتحرك بمجوبة نادرة، ويعطي الموضوعات عن طريق الرسم وحده، وأصبح الخط قادراً على نقل كل المقومات الفنية، ورسم أشكاله على سطح له ملمس الجداريات القديمة المهترئة، والتي تذكرنا بالرسم الجدارية القديمة الأفريسيك، وساعدته هذه العجينة الدسمة، على إعطاء ملمس سطح خشن وله قدرته على الإيحاء بالأجواء اللازمة، وهيأت

يعتبر الفنان لؤي كيالي، واحداً من الفنانين المجددين، والمبدعين في تجديدهم الفني، الذين يملكون الرؤية الفنية الحديثة، التي أسهمت في توطيد الحداثة الفنية في سورية ورفدها بالتجارب التي تملك القدرة على الإضافة، وتقديم الموضوع الإنساني بشكل حديث وفهم أهمية الترابط التصميمي بين ما يرسمه وبينه، وما يعيشه من أحداث مأسائية، وما يكتشفه حين يفوض إلى الأعماق ليصورها، وما ينقله عبر التعبير المرتسم على الوجه وعن طريق حركات الأيدي ونظرات العيون التي تنقل الأعماق، وما استقر داخلها من هموم ومشكلات، ويربط مشكلته مع هؤلاء الناس وعن طريق جسر يقيمه بينه وبينهم، وهكذا ابتعد عن المحاكاة والتسجيل لما هو ظاهر إلى الأعماق الدنيئة، التي لم يكن الفنانون السابقون يولونها أية أهمية، بدأ يوجه الاهتمام إلى التعبير بالخط واللون عن الموضوعات، بحيث لم يعد الخط تقليدياً يرسم الشكل بدقة حرفية، ولا اللون يقدم ألوان الواقع المرئي، بل أصبحت يعبرون عن غاية أعمق وعن مضمون إنساني، وتجلى هذا في اللوحات التي تلتقط الحركة، وتوقف الزمن للمشاهد، واللون الذي يقدم الحالة النفسية للشخص المصور.

وكان قادراً على اختيار موضوعاته التي يرسمها، بالدقة والحنق اللذين ساعداه على الوصول إلى غايته، وتقديم الإنسان وهو يعيش حالة من حالات الاشتلاب والقهر، وهؤلاء الأشخاص نراهم في الطريق، وهم القادرون على

المكان لوجود الأشخاص عليه، وإعطاء الجو المحيط بالموضوعات عبر لغة فنية خاصة به، ولها استقلالها ضمن حركة الحادثة الفنية.

وهكذا تميزت المرحلة الأولى، بعد ميزات هامة ولعل أهمها التعبير بالخطوط عن الأشكال المرسومة، وتقديم الأشخاص والحزن يقبل عليهم، ولكن هذا الشخص يظل حزينا، ومتوازنا في حزنه، مسيطرا على آلامه، ويرسم الأشخاص ضمن تكوين تشكيلي، له القدرة على إيجاد التوازن بين العوامل الداخلية، وبين قدرته على التحكم بمشاعره، وما يحمل في الأعماق من مشكلات.

وظل هذا الاستقرار هشا، ومعرضا للانهار في كل لحظة من اللحظات، حين تضعف المقاومة ليزير الحزن الداخلي المتفجر، وما كان مكبوتا، وحاول إخفاؤه من مشكلات، وظلت المشكلة الذاتية على كل شيء وتبدلت الرؤية الفنية كلها، كما تبدلت الأشكال، والألوان، والخطوط، والتكوينات، فأصبحت الوجوه مشوهة، بعد أن كانت جميلة، والتكوينات الفنية غير مستقرة، وهكذا برزت الجوانب التعبيرية بكل وضوح في معرض « في سبيل القضية »، الذي نظمته عن القضية الفلسطينية، وكانت المفاجئة للأسوأ التي دمرت اللوحة، وأفلتته التوازن فوقع تحت تأثير انهار عصبي حاد، مما كشف عن عنف التواصل بين لوحه وبينه، وبين ما يرسمه وبين نفسه.

وحين عاد إلى التوازن بعد الأزمة النفسية إلى الرسم، بدأنا نكتشف في أعماله شيئا جديدا، وهو نتيجة لحالة التوازن الجديدة الذي عاد، وإزدادت لوحاته متانة وقوة، وقدم الصياغة الواقعية، والتنظيم العقلاني، وابتعد عن

الانفعالات السابقة مباشرة، واختزل الحركات إلى أقصى الحدود للمكنة، وأصبحنا أمام المعاناة، وقد تحولت إلى لغة تشكيلية منضبطة، وأشكال فنية مستقرة، تحمل الدلالات والرموز، التي أعطت لوحه أهمية كبيرة.

وإذا درسنا لوحات المرحلة الثالثة نستطيع اكتشاف ذلك بكل وضوح، ولعل أهمها لوحة من وحي **أرواد** وصاحبه الأهمية بالاع **اليانصيب** ونلاحظ بأنها تتمتع بقدرة تعبيرية كبيرة وتلك النظام الفني المترابط بين اللوحة وموضوعها، وإن لوحه الأولي تصور الصيادين في أرواد وهم يصلحون شبك الصيد، وهناك الحلول التشكيلية، بين الأشكال الهندسية التي رسم بها للمقاعد الصلبة، وبين حركة الشباك التي تعطي الصيغة التعبيرية، والوجوه المعيرة عن الحزن، ونلاحظ وجود قوارب الصيد، وقد تحولت إلى أشكال ضربة كأنها وحوش مفترسة، وهكذا قدم المضمون الانساني، عن طريق خلق حركة متصلة بين العمل الذي يقوم الإنسان به، وذلك من أجل العيش، والمصير المأساوي الذي يلاحقه عن طريق الصيد، والحياة تبدو عيشة الطابع حين نرى الواقع المأساوي للصيادين، ويطغى هذا بالبحر والمراكب وما تحمله من موت، والتحدى الذي يعيشه الإنسان الصياد في كل لحظة، ليستمر في الحياة.

وكذلك تقدم لوحه صاحبه **الأحفدية**، الإنسان المتعب بعد عمله، وقد جلس على كرسي، وقد أنهكه التعب، ويعيش دوامة أخرى بين المواجهة اليومية مع الآخرين، ويستمر في عمله كأنه قدر قد دفع إليه ولا مناص منه، وهنا ما نراه في لوحة **بالع اليانصيب**، التي تجسد شخصا آخر يبدو شابا، ولكنه يعيش نفس المشكلة ...

في كل ما رجع، سواء أكل طبيعة أو زهوراً أو أشخاصاً
أو طبيعة صامتة فمن طريق اللون والحركة والتشكيلات
أعطى اللغة المعبرة عن المأساة.

العمل اليومي، والبحث عن الرزق، ومتطلبات الحياة التي
لا ترحم، والتي نراها في تعبير الوجه، وطريقة الوقوف.
وقد انعكست معاناته في هذه الوجوه، كما انعكست



ماسح الأحذية

ثالثا. اتجاهات اجتماعية وسياسية

ممدوح قشلاق

١٩٢٩

يتحدثون مع بعضهم، والفلاحات اللاتي يعملن، يعملن الأطفال، أو نراهن حول نبع الماء، ويعلن الجرار، وهكذا ربط فنه بالمكان، وأعطى الأهمية لهذا الارتباط الذي أصبح ملازما له في كل مراحل تجربته الفنية، سواء اللوحات التي رسمها في القاهرة، وصوّر فيها العديد من اللوحات، وهنا نرى بداية تحول رئيسي من الجانب الواقعي التصويري إلى المضمون الانساني والمشكلات الاجتماعية التي تصادف هؤلاء الناس، ومن أهم أعماله لوحة عربة كازو التي جمعت الموضوع المأخوذ من الحياة، والمضمون المأساوي هؤلاء الناس المزدحمين في عربة صغيرة.

وفي لوحات المرحلة التي تنوعت لطرق الموضوعات السياسية عن فلسطين أو الجزائر أو غوها، نرى المحاولة لطرق الموضوعات المرتبطة بالقضية السياسية بأسلوبه الخاص، مع التصوير الهندسي، والألوان الحارة، أو أحيانا التصوير التصويري الذي يزداد عنفا مع الموضوع، ولهذا ظل ممدوح قشلاق مخلصا لأسلوبه الخاص، يلتقط الناس في تجمعاتهم في الشارع، والطريق، ويراقب ويسجل كل

إن معالجة الموضوعات الشعبية هي الصفة الرئيسية، التي أعطت للفنان ممدوح قشلاق طابعا مميزا، وخصوصا أن هذه المعالجة تتميز بمبدأها الفنية، فهي تنقل وتسجل، وتقدم رؤية خاصة للفن التشكيلي، لها استقلالها.

في البداية كانت تجاربه واقعية، ينقل الواقع ويحاكيه، وينقل الطبيعة بصدق متأثرا بتجارب رواد الفن التشكيلي، لهذا لا نرى ما هو جديد، الا حين سافر إلى روما للدراسة وبدأ يقدم الصيغ التصويرية، متأثرا بالفنان غوغان وغيره من عمالقة الفن الرمزي التصويري، ولكن اقامته في مدينة درعا جعله يتأثر بجو الريف في هذه المحافظة، بدأت الخطوط تزداد حدة في لوحاته، وتزداد البساطة فيها، والخطوط المخصصة للأشكال التي تملك الزوايا الحادة، والتصوير الهندسي التصويري، والألوان التي أخذها من ألوان النساء، التي تبدو أكثر تأثرا بالجو الخلي.

ويقص علينا الحياة في الريف، الفلاحون الذين جلسوا



دمشق القديمة

المظاهر، ويقدمها في لوحه التي أصبحت تلتقط حركة مجموعة من الأشخاص، وتعاملهم مع بعضهم أو حركة النسوة الريفيات في المدينة، أو امرأة لها زينا الشعبي الجميل، الذي يميزها، وهي تقف لوحدها، أو معها طفل أو امرأة أخرى، وقد اشتهرت هذه اللوحات التي رسمها ليزي مفضل لحي من دمشق هو المرة رأى فيه الشكل الأكثر ملاءمة له.

وحين رسم الأحياء القديمة في دمشق أضفى عليها جوه الخاص، وأعطى التحليل الهندسي الأهمية الأولى، ولهذا ظلت المعالجة تحمل طابعا شخصيا، وتؤدي نفس الغاية التي سعت إليها، إعادة رسم الموضوعات بعد تعديلها سواء من حيث التحليل الهندسي أو الألوان التعبيرية التي حملها معه من الريف



ولادة

رابعاً- اتجاهات تجريدية

محمود حماد

١٩٨٧-١٩٢٣

مستقل عن بعضها، ودون الاهتمام باعطاء المعاني اللامعة للأحرف، ومن ثم تحولت الأحرف إلى كلمات مكتوبة، ولها دلالتها، ومن ثم تداخلت التشكيلات التجريدية مع الكلمات، وأصبحت اللوحة مجردة تعتمد على الكتابة العربية، وتصل بتراث الخط العربي.

ونستطيع اكتشاف الجانب الهام في لوحات محمود حماد التجريدية، حين ندرسها لنرى فيها نظاماً لونياً وشكلياً، يتكره عبر المواجهة التصويرية، والتي نرى فيها العلاقة المنظمة لعلاقة الخط مع الخلفية، والتوازن المنشود بين خطوط تتحرك في فراغ، ولها كتلتها وانقاعاتها، وملمس السطح الملامح.

وتبدل الضوء واللون، وأثّر على العبارات المكتوبة، وحيث تقدم كل لوحة حلاً لأحد المشاكل التي تطرحها اللوحة، وإمكانية الوصول إلى خلق مئات الاحتمالات من عبارة واحدة تكتب، وتأخذ أهميتها من موقعها وعلاقاتها.

وهكذا توصل محمود حماد إلى أن الحدائق الفنية يمكن أن تكون نتيجة لدراسة الحرف العربي، وتقديمه وفق نظام

لقد انطلقت الاتجاهات التجريدية من لوحة رسمها الفنان محمود حماد، وكتب عليها بعض الأحرف من الكتابة العربية في العام ١٩٦٤، وحين عرض أعماله أثارت هذه اللوحة مشكلة، إذ رأى المشاهدون، ولأول مرة لوحة تجريدية بعيدة عن التشخيص، المتأدين عليه.

وفي الحقيقة ان أهمية الفنان محمود حماد لا ترجع إلى هذه البداية التجريدية التي قدمها، بل ترجع إلى أنه كان من الرواد الأوائل، الذين قدموا اللوحات الواقعية في البداية، وأخذت تجاربه الفنية تزداد أهمية بعد عودته من الدراسة في روما، حيث ترافق مع الفنان أدهم إسماعيل، وعاد ليقدم اللوحات التجميعية التي تلج على العائلة والأصدقاء، والمشكلات التي تواجهها حتى استقر على أسلوب شخصي، ينطلق من الكتابة العربية ويولي الحرف أهمية كبيرة، لأنه كان يمثل أحد العناصر التراثية التجريدية والتشكيلية التي يمكن الاعتماد عليها لتقديم لوحة حديثة.

ولقد كانت البداية الحديثة عند محمود حماد، تنطلق من كتابة عدة أحرف على سطح اللوحة، على نحو

انفعالي، على قماش اللوحة ثم يبدأ بتنظيم ما كان قد كُتب، ويضيف إليه الألوان والتوزيع لمساحات ضوئية. ثم يدرس علاقات المساحات مع بعضها، حسب نظام جديد مبتكر، ويتوصل إلى مفهوم اللوحة المستقلة تماماً عن عالم الواقع، وكذلك عن الجانب الذاتي التعبيري. واللوحة لهذا لها وجودها القائم بذاته، والوجود تحقده القيم التصويرية التي تخلف نظاماً شكلياً ولونياً، له جذوره العربية، ونظم وفق المبادئ التجريدية الحديثة.



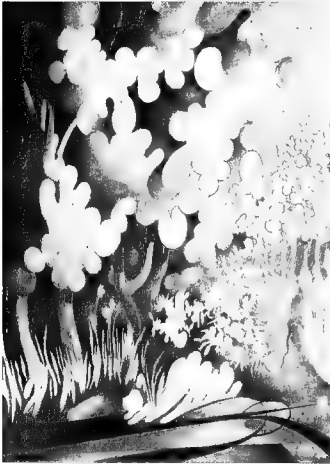
كتابة عربية

تشكيلي، وربط هذا بالمفاهيم التجريدية الحديثة وبالكتابة العربية، والتي لها أهمية كبيرة في التراث العربي، من حيث أن الخط العربي يملك المقومات الفنية التشكيلية والتجريدية التي يمكن استخدامها في لوحة حديثة.

وحتى نستطيع القاء الضوء على التجربة، نستطيع تحليل الطريقة التي يعمل بها انه يكتب عبارة من العبارات، مثل « بلاد العرب أوطاني »، وبشكل مباشر



كتابة عربية



منظر

الأخيرة، بدأ يعيد رسم المنظر من الواقع ومن الذاكرة،
ويبحث عن علاقات جديدة لم يقدمها الواقع ويعطيه

لقد انتعش الفنان نصير شوري إلى التجريد بعد المرحلة
الانطباعية، وقدم عدة لوحات مجردة، في نفس الفترة التي
كان فيها الفنان محمود حماد، يبحث في اكتشاف أهمية
الحرف العربي، تقديم لوحة جديدة، هكذا أصبح
للتجريد أكثر من رائد واحد، وأثر على جيل من الفنانين
الشباب الذين بدأوا بتقديم لوحات مجردة، ودخلت
مرحلة الحداثة الفنية في مرحلة تجريدية، نتيجة لبحوثها
الفنية، والبحث عما هو جديد ليطلقا منه.

إن المصدر الرئيسي للفنان نصير شوري هو الطبيعة
والمنظر الطبيعي وقد توصل إلى اللون الشفاف،
والتدرجات اللونية والمتناغمة فيه، وقدم أقصى ما يعطيه
هذا المنظر، وكانت الخطوة الطبيعية أن يتجاوز هذه
المرحلة، أن يترك المنظر ويبحث عن التناغم، والعلاقات
اللونية، والبحث عن علاقات جديدة فيها الخيال وتعتمد
على الذاكرة، التي لا ترى ما هو تقليدي من احكامه
للموجود، وأصبحت الحداثة الفنية هي تنظيم الأثر،
وفق اسادى الحديثة، والافتتاح على عالم ملون عي
أعمق من الطبيعة وفيه يضيف الفنان ليكون الواقع أكثر
اسحاما، وكذلك اللوحة التي أصبحت شاعرة منزهة
فيها العلاقات الشكلية المجردة، والمعبرة عن الجانِب
الذاتي.

وحين عاد الفنان نصير شوري إلى الواقع في لوحاته

الكتلة من الطبيعة مع الفراغات، وينسق ذلك في لوحات عديدة تقدم واقعية جديدة، فيها احتمالات لامتناهية لعلاقة الألوان والأشكال، وأثبت أن الطبيعة الخاصة في بلادنا، هي مصدر هام، لفن حديث له مقوماته وله استقلاله.

الرؤية الجديدة التي ترى أن الفن ليس النقل المحاكي للموجودات، بل إعادة تنظيم هذا الواقع سواء من حيث الشكل أو اللون، وتوصل إلى لوحة لها صلاتها بالواقع، لكنها تستقل عنه بإضافات الشكلية، وبدأ يجرب اللوحة الملونة بلون واحد والمتناغمة أو المتضادة بألوانها، وعلاقة



مظفر



خامسا. الاتجاهات الشخصية الحديثة

التراثية، وبرزت الاهتمامات تتوجه نحو كل العناصر الفنية التي تملكها، سواء كانت مأخوذة من الحرف التقليدية، أو الإيقونات الدينية، أو رسوم الأطفال، أو الآثار القديمة أو البيوت الشعبية التي أعطت الفنانين الكثير من الإلهامات، لما تملكه من نسيج معماري خاص أو تتضمنه من بشر يعيشون فيها ويتفاعلون معها.

وقدما الحداثة الفنية بصياغات شخصية، واعتمدوا على التأليف الشخصي المتكرر وبلون أشكال مسبقة تحدد آفاق التعبير بصيغ معينة، واستفادوا ممن سبقوهم، ليقدموا الرؤية الجديدة، التي كانت نتيجة لأبحاثهم وتجاربهم والرغبة الكامنة عند كل فنان منهم، لتقديم اللوحة التي تملك أكثر من جانب، وهم يبحثون عما هو خاص، رغم الاختلاف في النتائج، ليرى أن الفن هو عملية تركيب وجمع وحشد العناصر، ودمجها في كل موحد.

لقد اتجه بعض الفنانين في مرحلة الحداثة الفنية اتجاها شخصيا، وقدما لغة فنية خاصة، أخذوها من الواقع أو التراث التشكيلي، أو من الأشكال التعبيرية المأساوية، وعملوا على تعديل الموجود من الفن، ليتلاءم مع رغبتهم في الوصول إلى شيء جديد، يتجاوز التحديدات المألوفة للاتجاهات الفنية، وجمعوا بين أكثر من مصدر يأخذون منه لتكوين الشخصيات الفنية المستقلة.

وهكذا بدأنا نرى العناصر الفنية المستمدة من التراث العربي، وقد تشابهت مع الأشكال التعبيرية المحورة للواقع، والموضوعات الانسانية تقدمها الرموز، المأخوذة من التراث القديم والصيغ الذاتية أصبحت قادرة على تقديم الموضوعات السياسية والاجتماعية.

وقد تمثلت عملية التداخل بين الأشكال الفنية، فالواقعية أضيفت إلى التجريد، والأشكال الوجدانية مع

لقد مرت تجربة الفنان الياس زيات بعدة مراحل، بعضها يرجع إلى أيام الدراسة في صوفيا والقاهرة، وبعضها الآخر اكتشفها في التراث المحلي، وقدم الرُّيا الفنية التي نستطيع أن نقول عنها بأنها تمثل الفن الملحمي الرمزي.

في البداية، كان الياس زيات واقعيًا، وذلك نتيجة لمرحلة الدراسة الأولى في بلغاريا، ثم بدأ بالبحث عن الصبغ الملونة المتطورة، والمتحررة من قيد المحاكاة واتجه نحو التعبير عن طريق اللون المميع، والأجساد الطائرة العارية، التي تكشف عن عملية التحول ... ليصبح الشخص متحركًا في اللوحة، ولا يبقى ساكنًا أو جامدًا.

وتوصل إلى التجريد الذي قدمه بمساحات مشغولة السطح، وفق مفاهيم الحدائق الفنية التي تذهب إلى القول بأن اللوحة عبارة عن مساحات ملونة، ودراسة علاقات مع بعضها البعض، والاهتمام بتنظيم التكوين المستقل عن الواقع، الذي أخذ الفنان عنه.

ثم تعرف على أهمية الحشَبَ الديمشقي المدهون وللملون، والذي يسمى « العجمي »، والذي ملأ جدران البيوت القديمة، وأخذ منه بعض العناصر الزخرفية، وأعطاهما في اللوحة، وقدم للمساحة المشتعلة بملبس السطح، الذي نحس بأنه ملون، وله صبغة خاصة، وليس المساحة الملونة بدون ملمس وجمع بين التجريد الحديث، الذي يضم العناصر الزخرفية.

وقدم في النهاية ما يعرف باسم « الاتجاه الملحمي الرمزي »، والذي توصل إليه، بعد التجارب العديدة، نتيجة لدراسته لفن الأقنونات التقليدي، في الكنائس القدية الذي درسه دراسة مستفيضة، وقام بترميم بعض الأقنونات، ورسم بعضها، واستفاد من ذلك كله لتقديم لوحة فنية حديثة، تستقي من كل العناصر، وتعمل على دمج هذه التأليفات مع المشاهد الشعبية لجموع الناس في الطريق والحارة، وأضاف إلى ذلك كله، الرموز التي جعلته يرسم موضوعاته، بشكل بعيد عن المباشرة، وكذلك التقنيات القدية التي استخدمها رسامو الأقنونات، وصناعات الحشَبَ، والمضامين الجديدة المعطاة، من خلال عملية التنفيذ، إذ رسم على القماش الأشكال التي يريد، والبحر الصيني الممدد، ثم أضاف اللون بعد ذلك، وجعلنا نحس بأن الأشكال المرسومة تستقل بوجودها عن اللون، وتأخذ حضورًا خاصًا.

أما الموضوعات التي عالجهما فهي عديدة، لكنها تزيد الوصول إلى وضع الإنسان المعاصر، الذي يعيش في المدينة، وللأساة التي تعيشها هذه المدينة، أنها مصلوبة، وتحتاج إلى الشخص القادي الذي يعيش الحياة، أو الرجل الخالص، وقد أتى على شكل فارس يحمل سيفًا، والمرأة التي تراها تعاني أو تزحف من جرح عميق، في صدرها، وقد زخرها بالزخارف التقليدية، التي تعطيها الهوية، ونحس بأن الهدف هو استخلام الرموز الدينية المختلفة، لتقديم وضع الحياة المعاصرة، والتأليف له أبعاد

هو قديم يتفاعل مع الحديث، بغفوة وبشكل حدسي، حتى نتوصل إلى أن كل العناصر تتألف، وتتعايش على اختلاف مصادرها، وتقديم الشيء الشخصي الذي لا نراه إلا عنده.

وفي لوحاته الأخرى نرى هذا التشكيل المتنوع، الذي يتناول موضوعاً حديثاً، أو قديماً، وقد قدم ضمن التأليف الخاص، والأشخاص المرسومين بالخطوط العفوية، الذي هو نتيجة لوله بالرسم غير المحدد للأشكال، والمتداخل مع غيره، والألوان القليلة التي تعطي الحالة، وليس الواقع، وكذلك الرموز التي تخدم هدف اللوحة، وهو خلق حالة إنسانية كاملة، ولكل مشاهد أن يرى فيها ما يريد.



في الطريق

الكثيرة، التي يعود إلى التجريد من حيث النتيجة، والأشكال تتحور على يديه لتؤكد على المأساة التي يعيشها، وهناك المشاهد اليومية المندمجة، مع الخيال وما



الطائر والحارب



وجه



الطائر



قرية

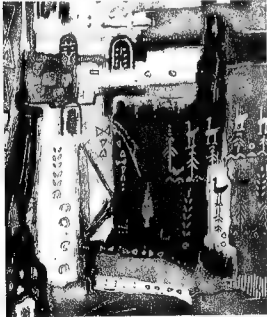
لقد انطلق الفنان نشأت الزعبي من الأحياء الشعبية القديمة، والبيوت التقليدية، ومن رصد الأجواء الشعبية، وخصوصاً في الحمامات العامة، وذلك في فترة الدراسة، وما قبلها، وتوصل الى الشيء الشخصي، الذي يقدم الرؤية الخاصة من خلال هذا البحث، والاكتشاف لما في تراثنا المحلي، من عناصر تملك الخصوصية، اذ من الممكن الوصول إلى الحدادة من خلال ذلك، وعن طريق التعلق بهذه الموضوعات وحسب الاستفادة منها.

وقد اجتمع في الرسم الأول له، الواقعية في الرسم، والشاعرية في الروح التي ينفذ بها هذا الرسم، ونحس بأنه لا يرسم الا ما يراه جديراً بالتنفيذ، ومع الرغبة في ادخال التعديلات، والحذف للكثير من الأشياء، وحشد الهام وابعاده واعطائه الأهمية الأولى، ثم انتقل إلى التجريد في لوحات قد تحتوي على لون واحد، أو خطوط قليلة لكنها محملة بالإنحاءات، وأحب المشاهد التي نراها في الحمامات، سقوط الضوء من النوافذ التي تغطي الأجواء الخاصة، والتي تدل على فهم للحدادة المأخوذة من الواقع المحلي، وأعطى اللوحة طريقة تنفيذ خاصة، فاللون قد أصبح مبعاً، يقربه من الألوان المائية، ويتم توشيحها عن طريق ضربات الفرشاة المختلفة الشدة والقوة، لتعكس حركة في السطح، والابتعاد عن المفهوم التسجيلي. واختيار المقاطع من عدة أمكنة، وجمعها معا لتصبح كأنها قطعة من القسيفساء.

وحين عالج الموضوعات السياسية والاجتماعية، لجأ إلى الرموز البسيطة، فالدجاجة لا تأكل الحب، في لوحته القرية والجماعية مقتولة، وهي رمز للسلام، والمرأة يهاجمها القط الأجنبي، والحيوان المقترس يهاجم العصفافير، ونحس بأن هذه الحكاية الشعبية، التي يقدمها، أخذت من واقع الحياة عندنا، في الريف والمدينة وعمق الارتباط بالحياة الريفية، وأسلوب التنفيذ الذي نرى فيه الخصوصية.

وقد يكون من المفيد أن نقول في الخاتمة، أن لوحة الفنان نشأت الزعبي قادرة على جمع العناصر الموجودة في الريف، وأخذ المناسب الذي يتم توظيفه، والقدرة على خلق جو ملحمي للحياة الشعبية، وربطها بتأليف خاص، بحيث تتجاوز المفاهيم الواقعية التقليدية لنقل مشهد إلى عملية خلق المشاهد المتنوعة الأزمنة والأمكنة والتي تتألف في لوحة خاصة له ميزاتها التعبيرية والانسانية وشاعريتها، وتأليفها المبتكر الذي يدل عليه.

تعمل نفس العنوان، كتبها على قطعة المعدن، وقدم الخلفات التي تركها العدوان، من بقايا شكل انساني، نباتي أو بقايا التدمير، ومأساوية الأحداث السياسية، والاجتماعية، وعول فنية خاصة، فيها المعالجة الجريئة وهذا نراه واضحا في لوحته امرأة معلقة على جبل الغسيل التي تقدم واقع المرأة ومأساة حياتها، رمز البسيط والاختزال التشكيلي، والحدائثة الفنية.



معلولا

لقد أحب الفنان غياث الأخرس الموضوعات الاجتماعية والسياسية، وقدمها بشكل واقعي، وكانت البداية، عن طريق الحفر على الخشب والمعدن، والطباعة الفنية ولاقت اللوحات نجاحا وكانت البداية للاهتمام بفن الحفر وأنواعه، وادخله إلى سورية في عام ١٩٦٥ حين عاد إلى بلاده بعد الدراسة في مدريد وباريس والبحث عن أنواع الحفر المحلية والاستفادة منها.

وبدا يكتشف أهمية الحفر على الخشب القديم، والذي استخدم شعبيا على نطاق واسع، في طباعة الأقمشة الوطنية، وكذلك الحفر على المعدن التقليدي الذي اشتهرت به دمشق، وحفر المعدن على السيوف والخناجر له تقاليده العريقة، وكذلك الحفر على الحجر في الصخور لأقامة المساكن، والحفر أو النحت الذي تقوم به الرياح للحجر، وتعطيه الشكل الجديد، وحاول غياث الأخرس أن يستفيد من هذه الطرق القديمة، وتقنياتها لتقدم فن حفر حديث له سماته المحلية وله المعالجة الحديثة.

وقد تجلّى هذا واضحا في لوحته الهامة لثلاث نسى التي حفرها في العام ١٩٦٨، وفيها الحلول الفنية والحفرية الشخصية، سواء من حيث المعالجة، أو من حيث إيجاد الرابط بين ماضي الحفر وحاضره، وللتعبير عن الموضوع وهو نكسة حزيران ١٩٦٧، وقد لجأ إلى قصيدة شعرية



علا نسی

عن مآسي الانسان المعاصر في مواقفه من الحضارة الحديثة، فأعطى وجهها آخر للواقعية، وربطها بالدفاع عن الانسان، وعن استلابه وضياعه في عالمنا المعاصر، وسمح لنفسه ببعض التحيزات للأشكال لتساعده على التعبير عن المضمون.

وساعدته هذه التجارب على البحث عن تحليل الجسد الانساني، واختزاله، وتلخيصه واكتشف قدرته على



عشتار

لقد استطاع الفنان نذير نبعه أن يثبت جدارته كفنان طليعي في حركة الحداثة الفنية، وذلك بعد انتاج فني متواصل، وتوصل إلى تقديم لغة فنية شخصية، قادرة على التعبير عن كل الموضوعات المختلفة، والتي مرت بها تجربته، ودلت على تنوع قدراته الفنية، ثم استقرت تجربته على الأسلوب الشخصي وأفقية مبسطة معبرة وقادرة على التواصل مع الناس، والتعبير عما يريد من رؤى فنية وفكرية، وتوليد فن عريق أصيل من أبسط الأشياء وأكثرها عادية وألفه.

وقد مرت التجربة بعدة تحولات فنية، وأسلوبية، حتى استقرت على شكل فني خاص، وذلك منذ عام ١٩٥٥، حين اكتشف أنه يستطيع التعبير بالرسم، وأعطى ما هو متميز وله حضوره على الساحة الفنية. لقد انطلق من الواقعية، وإن لوحاته الأولى تكشف عن التعلق بالفن الواقعي، كما تكشف عن قدرة على التعبير بالخطوط وحدها، والقدرة على النفاذ إلى أعماق موضوعاته وعدم الوقوف عند الرؤية الحسية المباشرة.

وكانت الواقعية هي محور التجارب الأولى التي رسمها في القاهرة، الواقعية التي لا تنقل ما يراه حرفياً ومباشرة، بل الواقعية التي تسعى إلى تأليف الموضوع، وإعطاء المضمون الاجتماعي ولوحته عمال مقالع الأضجار تدل على المفهوم الجديد للواقعية الذي قدمه.

وانتهج بالواقعية اتجاهها تعبيراً، بعد عودته مباشرة، وعبر

التعبير بالخطوط وبألوان واحد، ودخلت التجربة في مرحلة جديدة، تؤكد على الواقع كمفهوم في، وعلى الحلول الممكنة تشكيلها لتعبر عن أعمق الموضوعات قدم المرأة كنسيج عضوي، وألح على الكل اللحمة التي تغلف الأحساد، وأعطى فنا هو شعر خالص، وبلغه يمكنها أن تنقل ما يريد، وفتح الباب على مصراعيه إلى فن سياسي ملتهز، فرسم مئات اللوحات، بمختلف المواد عن الموضوعات السياسية دون أن ينقل ما يراه، بل يختزل ويضيف، ويتوصل إلى صيغة مختصرة للإنسان وتقدمه، الإنسان الشهيد والإنسان المقاتل، وحاور الموضوعات المختلفة، مقدما حلولاً فنية ملائمة.

وحين سافر إلى باريس للدراسة مرة أخرى، أحدثت الواقعية شكلاً جديداً، إذ اتجهت إلى تحليل الواقع، واكتشاف القيم الهندسية فيه، ومحاورة المفاهيم التصويرية في علاقاتها مع القيم التجريدية، ودخلت التجربة في تصور جديد للفن، يؤمن بأن أعمق الأفكار يمكن التعبير عنها بأبسط الأشكال، وقدم الحلول الفنية الممكنة، واستعان بالرموز، التي أغنت موضوعاته، وأعطتها العمق الضروري.

وهذا يدل على أن نذيراً قد ربطه فنه بقضية الإنسان، وعلى أن يكون التعبير عنه واقعياً، بالمعنى الجديد للواقعية، وبصياغة متطورة مفتوحة، قادرة على اكتشاف الجديد، وهو يجري البحوث ليعمق هذا المضمون، ويعطيه المانة الفنية، والصيغ الملائمة، وهو يولد في كل مرة ما هو جديد، يتفاعل مع ما سبق له أن اكتشفه، حتى ما هو أعمق وأكثر أصالة.

وهكذا توصل إلى الشكل الجديد للواقعية، المرتبطة

بالرمزية، والتي أخذت معنى جديداً، مستخلصاً من كل الماضي، والأشكال البشرية، المرأة، التي تبدو أساسية وحولها العناصر، الخلفيات التي أخذها من الواقع المحلي، والتي حملت مضموناً جديداً ورمزاً هو نتيجة العلاقات بين الإنسان وما حوله.

وقد رسم اللوحات العديدة عن المرأة وخصوصاً التي تحمل اسم دمشق، والتي اشتهرت، ورمز بها إلى المدينة عن طريق فتاة حسناء، وعكست روايته للواقع، وطريقته في التعبير عنه، إن المرأة الجميلة تعيش حالة حزن، يتجلى هذا الحزن في صراع بين قوتين، صراع بين القوى التي تهاجمها وتريد محو تراثها، وما هو موجود في الخلفية من



دمشق

ونكتشف جمال حركة البدن، وارتباط اليد اليمنى بالثدي، والزهور، والحركة المستمرة التي تربط بينهما، والتي تدلّ على القيم الانسانية والحضارية، وتفاعل الرموز مع بعضها، وهكذا خلق حالة درامية بين نقيضين وجعل هذه الحالة تقدم المضمون، باستخدام الأشكال، وإيجاد لوحة واقعية، فيها الرموز والإيماءات التي لا تنتهي، وكذلك يفعل في كل لوحاته الأخيرة التي تنتجه نفس الاتجاه.

أشكال فيها الحالة الهولية. فالفوضى تسيطر على كل أجزاء اللوحة، بحيث لا يبقى إلا الوجه والبدن، وجزء من كتابة عربية، وطاولة من الخشب الدمشقي، ونرى المرأة قد حررت يديها، لتستند على الطاولة، وقد حملت الأزهار، وتلتقي اليدين دلالة على ترابط التراث والجمال وتظهر الحلي جزئياً، وكذلك أجزاء هامة من جسد المرأة ولعل الثديين أكثرها أهمية، لما يجعله هذا الجزء من أهمية دلالة على الحصب والتوالد والمطاء.



دمشق

أساسيين، وهما : العودة إلى الانسان، وتقديسه بصيغ معمارية بنائية، اذ برزت الكتل في الجسد، ورغم تقطيع أوصاله، وتعدد الأشكال التي قدمها لهذا الانسان، لكنه ظل ولقفا وصامدا رغم كل شيء، وإن قوة صموده، تأتي من الكتل الثنية التي لجأ إليها، وعبر لها عن الموقف الذي يريده، ان الانسان قادر على مغالبة كل الظروف التي تقف بوجهه.

ولقد تحلت هذه الأمور واضحة في لوحته المفاتيح التي رسمها في هذه المرحلة اذ رسم الفتاة تحمل يديها المفاتيح، الحرية، وأراد التأكيد على حرية المرأة يديها وهي القادرة وحدها على انتزاع هذه الحرية، لتفتح باب السجون الذي وضعت فيه. وقد رسم باب السجون بأشكال هندسية تحيط بالمرأة، وتمنع حركتها، وإن الوجه المعبر عنه بالفتاة جانبية، والشعر للتسدل، لم يمنع المأساة، ولم يوقف الخطر.

وفي نفس الوقت، قد تعني اللوحة شيئا آخر، لأن الرمز يحمل ما هو أعمق فالمرأة هي الأمة، وهي تملك خلاصها بيديها، لأنها تملك المفاتيح، ولا يمكن للقيود مهما كانت أن تمنع حرية الأمة، وإن جمال المرأة يدل على العراقة. ولهذا ليست المرأة شيئا عاديا. وهناك الحلول التشكيلية التي لجأ إليها، اذ يستخدم الحلول الهندسية في العمارة، وفي الوجه واليدين، ورنى اللمسات الشعرية في الوجه والشعر، وهكذا أعطى اللوحة المضمون، والصياغة

ينطلق الفنان غسان السباعي من القضايا الانسانية، ومعالجتها معالجة خاصة، ويضع الانسان في مواقف مأساوية بشكل دائم، وذلك منذ أن أنهى دراسته للفنون في الاسكندرية وحتى الآن، وفي البداية تأثر بالتجارب الفنية المتأخرين، ومن المعروف أن هذه المدرسة تلح على وضع الانسان المعاصر، والأشياء التي تحيط به، وذلك لكي تؤكد على غربة هذا الانسان وضياعه وعن طريق أبسط الأشكال الفنية، وأكثرها عادية وألفه، ولقد تأثر في البداية بمشاهد من ريف مصر، حيث كان يقيم، وقدم مزيجا فنيا خاصا نراه في لوحته **للبيضة**، التي قدم فيها القرية بصياغة معمارية هندسية، ودمج بين بناء اللوحة المتين، وشاعريتها، وقوة التعبير وقد أكد على المضمون الانساني عبر التفاعل بين القاطنين والقرية.

وقد تطورت التجربة بعد ذلك، في الفترة التي تلت نكسة حزيران في العام ١٩٦٧، وبدأت لوحاته تحفل بالرموز المختلفة، التي أعطت لأشهره صيغة جديدة، وفي هذه المرحلة رسم لوحته **شق في جدار**، وعكس عبر هذا الشرح الأحداث السياسية. وحين قام بعملية صلب طفل على الجدار أضفى على عمله للمعاني الجديدة التي هي نتيجة لقدرة الرمز البسيط التعبير عن المعاني العميقة.

وسافر غسان السباعي إلى باريس، لمتابعة الدراسة وعاد من باريس بتجارب جديدة تضمنت عنصرين

ولكن تستطيع أن تعطي بالحرية العطاء المطلوب، وما فيه حير الإنسانية.

وفي الخاتمة، نستطيع أن نضيف قولنا بأن غسان السباعي قد توصل إلى لغة فنية خاصة، به، وله رموزه، والتي ترتبط بالإنسان الذي يسعى من أجل الحرية والانعتاق، واستخدم كل الوسائل المتاحة، ليؤكد على أن العالم هو هذا الإنسان في سعيه، وقوة بنائه قادر على تحقيق المعجزات، وعبر الرموز التي قدمها، والعناصر التشكيلية المختلفة التي أوحى لنا بأن المستقبل لهذا الإنسان إذا استخدم قوته، وحقق أحلامه التي هي مشروعة ومن خلال اللغة الفنية التي تجمع العناصر

الخاصة التي تندمج بين أكثر من شكل في لوحة واحدة، حسب العكسة التي يريد، ووفق تكوين شخصي له صلاته بالتشكيل المعماري الواقعي، والأسلوب الشعري الذي يضيف شيئا جديدا.

ويتجلى هذا في لوحته بناء المستقبل، فاللوحة تضم أربع نسوة، أحدهن ضمن صندوق مغلق وقد تحررت من كل القيود، ولم يبق إلا علب واحدة وإن المرأة إلى اليسار، قد أعطت الطفل بعد تحررها، وكل المراحل المختلفة تساعدنا على توضيح المفهوم الذي يريد، إذ أن الانطلاق هو المستقبل والحرية التي تمكن هذه الأمة من العطاء، وقد ظهرت الأقفاس التي تسعى إلى تقييدها،



التعليب



وبدأنا نرى الخطوط الهندسية تزداد تباعدا عن بعضها، كلما ازدادت المأساوية في اللوحة، وتحول الخزن الصامت إلى صرخة، وتفتحت الخطوط تحت ضغط الأشكال الانسانية، التي سمعت إلى الخروج من أطرافها الخدد، وكذلك اهتزت البيوت، وتعرضت للتهديم والدمار، وكان يريد أن يقول إن جمال التراث العربي في البيوت، وما تملكه من نسج معماري، قد تعرض للعدوان، وإننا نواجه التحديات الحضارية المعاصرة التي تهدد وجودنا.

وهكذا تحولت المدينة القديمة إلى رمز قادر على التعبير عن أفكاره، ووصد الواقع السياسي والاجتماعي وتقديم شهادة عليه.

وفي المرحلة التالية التي أتت بعدها، والتي سافر فيها إلى بانيس لمتابعة الدراسة، وتعمق في دراسة التراث العربي، وتعرف على خصائصه الروحية التي تجعل الخط وزنا للمطلق، واللون رمزا للروح، أو شيء آخر كما فعل الصوفيون، بدأت اللوحة تتحرك إلى أشكال مجردة، وعلاقات لونية عضبة، وتحول من الأشكال التعبيرية الواقعية إلى اللغة المجردة التعبيرية.

ثم عاد بعد ذلك إلى الواقع، واستقرت التجربة على رؤية شخصية، تعود الأشكال فيها إلى اللوحة من الذاكرة، وتقدم اللوحة على أنها نظام من العلاقات

لقد أحب الفنان أسعد عراقي البيوت الدمشقية، ووجد فيها مصادر الإيحاء التي لا تنتفد، وكانت البداية تحليل اللوحة وردها إلى مساحات هندسية في طابعها العام، وقدم الشيء الجديد الذي لم يكن معروفا على الإطلاق، على شكل دراسة للعناصر الموجودة، وتقديم الأشكال وقد خصصنا الخطوط وحدها، كما أعطى الحركة الإيقاعية لتوزيع الأشخاص، والبيوت، وتدرج المساحات حسب كمية الضوء التي تأخذها.

وكان من الواضح، أن الفنان أسعد عراقي أرواد الحداثة الفنية، التي تملك النظام الهندسي في التكوين، وتوزيع الأشكال والكتل في تشكيلات، تعطي الانطباع بأن لكل شيء نفعه في اللوحة، ويجب أن يتفاعل مع العناصر الأخرى، وإن هذا النظام له طابعه الهندسي، وله التدرجات التي تعطي الاحساس بالحياة، وهكذا آمن بأن الفن هو هذا النظام الذي يملك إعادة التأليف ورده إلى أشكال هندسية، وتحريك اللوحة بالاتجاهات الموسيقية.

وقد تطورت هذه المفاهيم فيما بعد، حين اكتشف أن عليه أن يقدم الناس الذي يعيشون في البيوت ويتفاعلون معها، وذلك في الفترة التي تلت نكسة حزيران في العام ١٩٦٧، وبدأت لوحته تأخذ أبعادا جديدة، وبدأ الجانب التعبيري بالظهور، محاولا تحطيم النظام في اللوحة وتعديل مفهومها.

بصيغة جديدة من حيث اللون، أو الحرارة والبرودة، أو ملمس السطح، وهكذا توصل إلى اللوحة الحديثة، التي تقدم تحولات الواقع وجدليته من خلال نظام لوني ايقاعي، مشبّه بالواقع دون تمثيله.

الايقاعية، التي تنظم الأشكال المأخوذة من البيت القديم، وهذه الأشكال، قد تظهر أو تغيب حسب المكان الذي توضع فيه، وبدأنا نرى بقايا نافذة أو شكل هندسي قد غاب، وقد يتكرر هذا الشكل، لكنه يظهر



دمشق القديمة

وفي المرحلة الثانية، اتجه إلى رسم الحصان الذي وجد فيه رمزا هاما يساعده على التعبير عما يريد، ولأنه أصبح واضحا لديه، أن الحصان قد ارتبط بالتراث العربي، وما يملكه من خصائص جعلته أثيرا لديهم، من الممكن أن يرمز إلى الأمة العربية، ولهذا قدمه بالصياغة التي تسمح له بالتعبير عن الواقع المأساوي، التي تعبر عن الأمة، وقد عبر بالحصان عن الكثير من الأحداث وكان دائما يعكس الأمل والتفاؤل، ورغم كل ائفن، لأنه ينهض رغم الجراح ليتابع الطريق.

ثم برزت الاتجاهات المستقبلية، التي أثرت على أعماله الفنية واستعان بها لتقديم الحركة والمضمون، الذي يريد، وهكذا أصبحتا نرى له أكثر من رأس وله عدة أرجل، وأصبح يملك القدرات المتعددة والتجديدة، التي تمنع موته وتجعله بألف شكل وشكل.

وحين رسم لوحته عن معركة اليرموك كانت البداية لتقديم لوحة تاريخية، وصياغة حديثة، تستفيد من التراث التشكيلي، ومن المفاهيم المستقبلية، فأثناء النساء أخذها من الواسطي، وهناك العديد من التأثيرات الشكلية، ولهذا رأينا الرؤوس والأرجل تتداخل معبرة عن الحركة والتجديد، ونفس بأنه يبحث، عن الأشكال اللائمة له، في فن المنمنات العربي، وخصوصا الواسطي ليرسم النساء، ويقدم فيها الحركة اللامتناهية.

لقد اجتمعت الموهبة المبكرة، والمقدرة على الرسم الدقيق بالقلم، والصياغات المحكمة للأشكال الفنية، وشكلت أهم تجارب الفنان خزينة علواني، حين أضاف إليها الأساليب الحديثة، التي تعرف عليها أثناء الدراسة للفن في روما وباريس.

وكانت البداية مشجعة حين أقام أول معارضه، اذ تعرف على الأساليب الأكاديمية بكل معنى الكلمة، وقدم الأشكال الفنية الأكثر تطورا، والتي سمحت له بتحويل الواقع، ثم تحليله، وإعادة البناء المعماري الهندسي للشكل، وتعرف على المفاهيم السيميائية والتعبيرية، وكانت البداية للبحث عن أسلوب شخصي خاص، يملك الرصيد الفني.

وفي التجارب التي تلت، عالج الموضوعات السياسية والاجتماعية، التي كانت تشغله، وعكست اللوحات حب البحث، والتحليل، والتأمل مع الأشكال لتقديم الموضوعات المحلية الملحة.

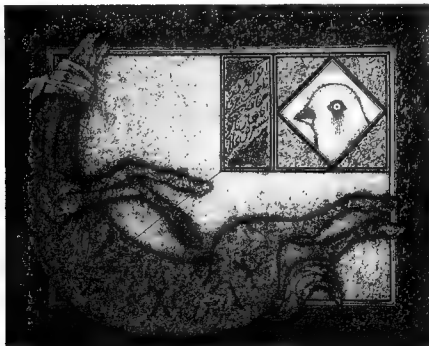
ولقد أظهرت للمرحلة، مدى تعلقه بالأسلوب العقلاني، في التعبير الفني، الذي كان يتطلب منه، أن يدرس كل شكل في اللوحة التي يرسمها، وتكون دراسة مستفيضة، ويعالجها مرة بعد أخرى، حتى تستقيم، ولهذا لم يكن يهتم بالرسم التمهيدي في البداية، بل يحتوى منطلقا، ويستفيد الأشكال بحثا، حتى يصل إلى الاقتناع بما يقدم.



وفي المرحلة الثالثة، تجددت تجربته، وتبدلت الأساليب فيها، وأصبحت تعكس التشويه المقصود، بدلاً من التجميل، وتقدم العوالم الغريبة المحترقة وتستعين بالألوان السوداء، التي جعلت اللغة التصويرية هي الأساس، والأجواء السينمائية تساعد على إيجاد عالم خاص غني بأشكال العنف والفرق.

وحين رسم لوحته الشهيرة التي أعاد رسم لوحة الغورنيكا، وحاول أن يكون التعبير فيها أكثر مسرحية، ودرامية نتيجة لعملية إعادة الرسم، وإضفاء مضمون جديد عليها، وهكذا أصبحت لتجربة خزينة علوان أهمية كبيرة، لأنها تقدم الموضوعات السياسية والاجتماعية بلغة تعبيرية مأساوية لها خصوصية.

الحرائق



الحصان



تکلیف

في العام ١٩٦٢ نظم الفنان عبد القادر أرنؤوط أول معرض له جمع فيه تجاربه الأولى، وكانت البداية المفاجئة لكل من شاهد المعرض، وذلك لأنه قدم لوحاته قائلا :

— انني أريد لوحاتي بلا عناوين.

وكان يريد أن يلفت الانتباه إلى أن على المشاهد أن يستمتع باللوحة، دون أي توجيه له باتجاه محدد، بل علينا أن نكتشف بأنفسنا القيم الفنية فيها.

ولقد اكتشفنا في اللوحات الشعرية والألوان المصاغة لتعكس ذلك، والشكل المختزل، والرموز البسيطة العميقة، التي أخذها من التراث العربي التشكيلي، والتي تملك الدلالات ذات الطاقة التعبيرية غير المحددة.

وبعد أن اختير الأشكال المختزلة والمبسطة، استخدم اللون ليقدم حركة الفراغ المحيط بنا، واستفاد من الأشكال المرسومة في الأحياء القديمة، وأعاد الصياغة، معبراً عن القيم التشكيلية، عن طريق اللون المتناخل الذي يعطي التدرجات الضوئية، وأضاف إليها حركة لم تكن فيها.

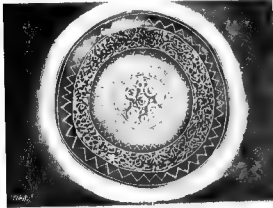
وتنوعت التجارب الفنية، والبحوث التشكيلية، وتوصل إلى التعبير عن الموضوعات السياسية والانسانية عن طريق الرموز، كأن يقوم بتدمير بعض الزخارف والأشكال، للدلالة على المضمون، وتوصل في الخاتمة إلى لوحة هندسية الطابع من حيث التشكيل، شاعرية من

حيث الهدف عن طريق تنظيم الزخرفة، واللون وقادته التجارب إلى رسم لوحة تنطلق من مرع أو مستطيل أو دائرة ثم ابتعاد التوازن في الأشكال عن طريق كلمات تكتب، في إحدى الزوايا، وقد تكون الزخرفة ممتدة على النظام، تخرج من اطرافها المحدد، أو تتحرك حركة نهائية نتيجة وضعها في اللوحة.

وهكذا نستطيع القول بأن الفنان عبد القادر أرنؤوط كان من الفنانين المتميزين في قدراتهم الفنية، وتوصل إلى شخصية فنية خاصة، وقدم التجارب العديدة التي تكشف عن ذلك، وفي نفس الوقت، كان من الفنانين المبدعين في مجال فن الاعلان، والجرافيك، وكان قادراً على تقديم لغة حديثة في هذا المجال، اذ جعله بمستوى اللوحة الفنية سواء من حيث التأليف أو الرمز المستخدم، وقد ساعده على تطوير فن الاعلان، قدرته على ممارسة فن الخط العربي ودراسته للكتابة العربية، وامكان ادخالها في مجال التأليف للاعلان والجرافيك، واستفاد من الخبرات التقنية التي يملكها، في تقديم اعلان فني وثقافي أسهم في نشر الفن التشكيلي عن طريق الاعلان المطبوع، وأغلفة الكتب. والرسوم التي تقدم فيها، والخط المبتكر الملائم للتشكيل الحديث.

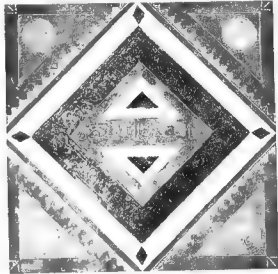
ومن أهم اعلاناته ما قدمه لحفلات الموسيقى والمسرح القومي، ومعرض دمشق الدولي، والسينا. والمعارض التشكيلية المختلفة، التي أعطى الدليل فيها على

رمز، أو شعار معين، حتى يكون قابلاً للتداول، ويرتكز على أسس فنية صحيحة، وهكذا كان الحوار مع التراث منطلقاً من موقف، أن تطور ما لدينا من خلال البحوث، واستخدام الأجهزة الحديثة، التي ساعدته على تطوير الاعلان وتوظيفه فنياً، ليصل إلى أن التراث العربي له دوره في مجال الفن الحديث، سواء كان لوحة أو إعلاناً، أو تصميم تجارياً، أو شعاراً فنياً.



تكوين

أن الرمز البسيط يمكن أن يحمل الدلالات المختلفة، إذا أحسن توظيفه، وتقديمه، ومن الممكن أن يكون التراث العربي في الخط العربي أو الزخرفة أو الرسوم الأخرى، مصادر هامة للفنان، لكن عليه أن يعيد الصياغة، ليجعل الكلمات العربية أكثر حداثة، وتقاشيا مع التطوير الغرافيكي، وكذلك هي حال الزخارف، ولهذا كان يمضي الساعات الطوال، لبحث في إعادة تشكيل كلمة أو



تكوين

الأطفال، ومركب الطفل أضاف إلى لوحاته الرؤية الطفولية، ويكن من أن يفزو عالم الطفل تماماً ليعبر عنه، ويأخذ كل العناصر التي يستخدمها الطفل في لعبه لتصبح أدواته في التعبير عن عالمه هو.

وبعد أن خاض هذه التجربة، وقرى فيها، بدأ يطرح الموضوعات السياسية المختلفة، عبر رموز أخذت من الأطفال، وبأسلوب يستقي أهم ميثاقه من رسوم الأطفال، والذي يتجاهل في أكثر الأحيان كل القواعد التقليدية للواقعية، وفي نفس الوقت، يحلل الأشكال ويختزلها، لتصبح أقرب للتجريد، ويدمج بين رمز لشخص بسيط، وبين رؤية واقعية هي نتيجة لارتباط موضوعاته، بهذا الواقع، وهكذا أعطى شخصية خاصة.

وحين نشاهد لوحة امرأة معلقة على جبل الغسيل، كما يعلق الغسيل بالملاقط الخشبية وهي تتدلى من الجبل، نحس بمدى قدرة أحمد على الوصول إلى مضمون اجتماعي للوحة، اعتماداً على رمز بسيط وجريء، ولا يمكن أن نراه إلا في لوحات الأطفال ورسومهم، وهو لهذا يملك الحس الطفولي، والقدرة على مفاجأة المشاهد بصياغاته، واختيار موضوعاته وتنفيذها، والقدرة على الرمز من خلال رسم بسيط بخطوط قليلة، وبلون موحد.

لقد وجد أحمد دراق السباعي في رسوم الأطفال على الجدران، والكراسات، مصدراً هاماً من مصادر الفن التشكيلي المعاصر، اكتشف فيها العفوية والثقافية، وقدم لنا تجربة فنية متميزة، تعتمد على السذاجة في التعبير، والرؤية العفوية للعالم، والتجوير الخاص للأشكال.

وقدم الموضوعات المختلفة التي كانت تستوحيه، وخصوصاً الحياة في الريف والمدينة، والأحياء القديمة، وعالج الموضوعات القومية والانسانية، وكان دوماً يطور مفاهيم رسوم الأطفال، ليتمكن من معالجة هذه الموضوعات، ويربطها بنظرة الطفل للعالم وسذاجته، وأدخل الأطفال في لوحاته وعبر عنهم بلغتهم ورموزهم، والتي أصبحت فناً تشكلياً حين أعطاهم المضمون الجديد.

وهكذا، شاهدنا له اللوحات المختلفة مثل العاملون في الحقول واللاعبون في الطريق والنسوة على الشرفة والنازلون والطارئون، وعبرت كل لوحة عن موضوعها بالمساحات البسيطة، والخطوط المختزلة للأشكال واللون الموحد المسيطر، وعرف كيف يسخر فن الطفل ليعبر عن الموضوعات الحياتية الملحة.

وحين رسم الأطفال وطائرات الورق، وألعاب



الرجل

النحت والحداثة الفنية

عن التراث القديم في بلادنا، لتقديم الأشكال النحتية الملائمة لنا، واكتشاف المواد الجديدة، المأخوذة من البيئة، ليستفيد النحات منها، عملية إعادة النظر في المفاهيم النحتية، التي تولاهها الشباب، على أساس أن على النحات أن يبحث عن أسلوبه الخاص، وكذلك فعل النحاتون القدامى الذين مارسوا النحت.

ويمكننا القول بأن أهم الأعمال النحتية، التي مثلت مرحلة الحداثة الفنية، والتي هيأت الظروف أمام النحت، حتى يلحق بالتصوير الزيتي، ويقدم الشكل للتطور من التعبير في ثلاثة أعمال غنية هامة، وهي تمثال الجوع للفنان مروان قصاب باشي وتمثال الشهيد للفنان برهان كركوتلي، وتمثال الظلم للنحات خالد جلال، والذي درس النحت في روما.

لقد كان عام ١٩٥٦ عام التجديد في الفن التشكيلي في سورية، وتطورت بعده الموضوعات الفنية والأشكال، وبدأت الحداثة الفنية تأخذ أهميتها الكبيرة، وعلى مستوى التشكيل والموضوعات الجديدة.

ونستطيع أن نعطي الأمثلة العديدة، عن هذا التطور، في تمثيل كثرة نحت من قبل الفنانين التشكيليين، بعضهم يمارس التصوير الزيتي، حتى بدأت أفواج النحاتين المخرجين من كلية الفنون الجميلة بدمشق، أو الذين درسوا النحت دراسة خاصة.

أما الأشكال الفنية التي سادت في هذه المرحلة فقد كانت الواقعية التعبيرية المتطورة، وذلك من أجل رصد المشكلات السياسية والاجتماعية، ثم بدأت عملية البحث

الذي قدمه الفنان كان جريئاً ومعبراً عن الموضوع، ويخدم المضمون الانساني، وكذلك نلاحظ أنه قد نحت التمثال على شكل كتلة مصمتة، وفيها التبديلات، لكنها تبقى قوية مقاومة، وهكذا أصبح العمل النحتي، يملك التشكيل الحديث الذي لا يسعى إلى محاكاة الواقع، بل يحمل المفاهيم النحتية المرتبطة بالانسان ومشكلاته.

يمثل هذا العمل الفني أهم التجارب النحتية، في هذه المرحلة، فقد نحت عام ١٩٥٦ وكانت بداية التحديث والتجديد، وهو يطرح مشكلة انسانية ويعالجها بالشكل الملائم، فقد أجرى النحت على الوجه والرقبة، ليصيحها عبارة عن مساحات هندسية غائرة، وقد انخفضت التفاصيل التشريحية، التي كانت سائدة، واختزلت إلى الشكل المعبر عن هزال الانسان الجائع، لأن النحت

تمثال الشهيد للفنان برهان كركوتلي

١٩٣٢

الراسخة، واستعداده للمقاومة من خلال الجنود العريضة له، ويكوت ليتقى خالداً كالهرم، وقد توصل إلى الحدادة التي تخدم الهدف الرئيسي للعمل، والمعالجة التي تتلاءم معه.

واعتمد الفنان برهان كركوتلي على الكتلة المصمتة أيضاً، التي تذكرنا بالنحت المصري القديم، لقوة رسوخ الكتلة، وارتباطها بالأرض، وبدون فراغات حتى يعكس المضمون الذي يرميه النحات، وهو أن للشهيد القوة والقاعدة العريضة المرتبطة بالأرض، وهو هرم لقوته

وكذلك فعل النحات خالد جلال في تمثال الظمأ، الذي عرضه مع مجموعة من القطع النحتية، التي دلت على الحداثة والتجديد، وفيه يصور الإنسان وقد تحول إلى شبح إنسان، يحنو على خروف بجائيه، يقتله العطش، ونحس بأنهما يتشاركان مصيرهما الفاجع، ويتقاسمان المأساة، وهكذا أصبح الظمأ مثل الجوع والشهيد، وهذا

يدلنا على أن النحت قد اتجه نحو التخلي عن نحت شخص محدد، إلى تصوير الموضوعات الإنسانية، التي ساعدت النحات على التجديد، ولم يعد النحات يقدم الوجه لشخص ما، وأصبح المضمون الأساسي للنحت عند المجددين، واللذين بدأوا يجارون التصوير الزيتي في مواضيعه وأشكاله.

من أعمال النحاتين الشهيين، مثل هنري مور وأرب
وغيرهما.

وتوصل إلى مزج بين هذه الأشكال، ليقدم الحلول
النحتية الشخصية التي تقدم شكلا جديدا، من التعبير
بالخشب، وذلك حين يترك ليديه العنان كي تعمل
مباشرة على الانتاج، دون أي تصور مسبق وتوصل إلى
نقل العوالم الذاتية لأشخاص يمانون، وقدم عالما أسطوريا،
يقترّب من النحت البدائي، وما فيه من سحر، ولهذا قبل
أن نحت سميد مخلوف نحت عريق في القدم، يرجع إلى
آلاف السنين، حيث كان عالم الأساطير هو المسيطر،
وهو قد تجدد الآن على يده، نرى فيه أهمية النحت الذي
يستفيد من النحت البدائي القديم، وتجديده وفق الأسس
الجديدة.

ان هذه التجارب، التي مثلت البداية في النحت
النحتي قد مهدت الطريق إلى ظهور نحاتين كثيرين،
ولعل أهمهم النحات سميد مخلوف، المولود عام ١٩٢٥،
الذي أصبح للمثل الرئاسي للحدائق، وهو فنان فطري
خرج من أعماق القرية، ولجأ إلى الحامة الجديدة وهي
الخشب وقدم مئات التجارب، وتوصل إلى لغة شخصية
خاصة به، وهكذا أدخل النحت، مرحلة النحت المباشر
على الخشب، واختيار أنواعه وتقديم الموضوعات المختلفة
الانسانية، دون اهتمام بأشكال النحت التقليدي، وبدأ
يبحث عن التحيزات النحتية، التي نراها في النحت
القديم، ويستفيد من هذه التحيزات الشكلية، وفي نفس
الوقت بدأ يبحث في النحت الحديث العالمي، ويستفيد

التجارب الواقعية في مرحلة الحداثة

إلى النتائج الهامة المؤثرة، التي تمثل تجاوزا للنحت في مرحلة الرواد، وعودة إلى الأسس الواقعية، مع إعطاء الشيء الخاص بكل نحات.

وقد برز من هؤلاء النحاتين كل من عبد السلام قطرميز ووديع رحمة ونشأت رعدون وهايز نهري.

في نفس الوقت، الذي ازدهرت فيه أشكال النحت الحديثة التعبيرية، والبحث عن التراث التشكيلي، بدأت التجارب الواقعية تقدم مضامين جديدة، وعلى يد بعض الفنانين الشباب، الذين درسوا في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وكانوا أوائل الخريجين، الذين قدموا النحت بمفاهيم الواقعية ذات المضمون الانساني، وتوصل بعضهم

السطوح هي التي تدلنا على العمارة فيه، لأن كل قطعة تحت هي بناء صغير. ونرى تمثال أمومة الذي نحت، يدلنا على هذه الطريقة التي تبدأ من تحليل للأشكال، ثم إعادة البناء، التي تدل على دخول النحت في مرحلة الحدائة، وفي نفس الوقت، نحس بأن التمثال له حضوره الذي يدل على أن مفهومنا جديدا للنحت قد نشأ معه.

يعتمد الفنان عبد السلام قطرميز على تحليل الكتلة، إلى سطوح معمارية حادة في البداية، لاعطاء العمل النحتي المثانة والقوة، ولهذا يحور الكتلة معماريا، حتى يكشف بناء الأشكال كما كان يفعل الفنانون التكميينيون، وهذا التحليل له أساس هام، وهو أن كل حجم هو عدة سطوح تتقاطع حين تحلله، وهذه

وديع رحمة والليونة في الخطوط

١٩٤٠

مبالغة أو تحوير كبير، وهكذا أصبحت الأشكال النحتية لها صلابتها بالفن الواقعي، الأكثر تسجيلية وحرفية، مع قدرة على خلق الحديث من خلال الليونة، والتي تذكرنا بأعمال النحات رودان، التي بحث عن الخط المنموج الذي ينساب ليعطي الشكل.

لقد اهتم النحات وديع رحمة بتحليل الكتلة إلى سطوح، والليونة تغلب على السطوح، مع الزيادة في تحريك الخط، والوصول إلى حركة الخط الشاعري، الذي يكشف عن امكانية أن يعكس فيه تعبيرا أكثر، من الأشكال الواقعية التي تريد عمل وجه شخص، دون

دلت على حبه للبحث عن الأشكال الجديدة، التي تعطي النحت مضمونا إنسانيا، مغ تعدد أشكال التعبير من أجل تحقيق هذا الهدف.

بدأ النحات نشأت رعدون بالأشكال الواقعية، وأعاد تأليف تمثاله على أساس المحاكاة، ثم بحث في تحليل للأشكال، مع الاعتماد عن هذه المحاكاة، نحو التعبير الرمزي الواقعي للأشكال، وقدم التجارب المتعددة، التي

عن الواقع، وأصبح التمثال عبارة عن سطوح كعمارة مع الاعتماد عن المحاكاة، نحو التحليل البنائي للتشكيل، والوصول إلى النحت الأكثر حداثة.

وقدم النحات فايز نهري التحليل الهندسي للأشكال، حتى توصل إلى شكل هندسي تماما، وقد أعطى هذا التحليل ابتعادا عن الواقعية إلى الأشكال الأكثر حداثة، التي يمثلها النحاتون التكعيبيون، الذين أغرقوا في الابتعاد

ويلج النصب التذكاري الاتحاد على نفس المفاهيم، وقد أخذ الفكرة عن عبارة تقول : « إن العصي لا يمكن أن تكسر إذا اجتمعت »، واختار نفس الأسلوب التحليل الهندسي، وهو يريد أن يقول إن الأمة العربية إذا اجتمعت لن تهزم، وإن رسوخ القاعدة يؤكد على العمل الأبدي النصبي، وهو لا يقدم التشكيل الهرمي المعروف في النحت، بل يعطي تداخلا بين هرمين متعاكسين، ليوحى بالصراع، وتقدم المضمون، بشكل جديد حديث تماما، وعلى ارتباط بالواقع الذي نعيشه.

أما تمثال أمومة فهو يقدم الحلول النحتية المبكرة التي تمتنع عن السطوح الحادة الصرمة، التي رأيناها في النصبين التذكاريين، وكذلك عن المفهوم الدرامي للعمل، الذي يتجلى في الصراع بين القوى والكل، إلى العلاقات الحركية بين الكتل، والحركة الانسيابية وهي نتيجة لرغبته في تقديم عمل حديث بكل معنى الكلمة. فالألم قد وضعت ابنها على ظهرها، وقد تعلق بها، وبدأت تركض هاربة، ولهذا فقد سبق رأسها رجلها في حركته، وعبرت ثنيات الثوب، والارتداد إلى الخلف عن الوضع الذي اختاره، وفيه الخطوط اللينة، التي ساعدته على التعبير عن الموضوعات الانسانية، التي لها علاقة وثيقة بالأحداث، والمرتبطة بالمرحلة التي كانت تمر.

وتتأمل الفنانة في مختلف عن غيره في تقديم الحلول

لكن الحدائق والتجديد، كانا على يد النحات والفنان التشكيلي محمود جلال، الذي قدم أفضل أمثاله التي تمر عن المرحلة، والتي عرضها في عام ١٩٦٩، والتي عبرت عن النحت، بعد أحداث نكسة حزيران عام ١٩٦٧. ونستطيع أن نقسم هذه الأعمال إلى قسمين أساسيين : نصبان تذكاريين وهما عباس بن فرناس، والاتحاد، وتمثال همام وهما الأمومة والفدائي.

إن مشروع النصب التذكاري عباس بن فرناس، يصور لنا الشخصية العربية التي حاول الطيران في يوم من الأيام، وقد نحت على أساس أن له قاعدة عريضة، راسخة تشهد على الأرض، لكنه يحاول الانطلاق نحو الأعلى، نتيجة لحركة اليدين، تشابه للأعلى، بعيدا عن ثقل القاعدة التي تخاول منعه، وإبقائه على الأرض. ولا شك في أن التضاد بين الرغبة بالطيران في حركة اليدين، وريش الطائر، وحركة الهرم المقلوب، الذي يعاكس قوة القاعدة ورسوخها، وانسيابية الحركة في السطوح، حتى نحس بأن يريد تجسيد الصراع بين ارداتين، إرادة الحركة والانطلاق، وقوة الأرض التي تشده إلى الأسفل، ونحس بأن الهدف الرئيسي للتمثال، هي تصوير الواقع الراهن للأمة العربية التي تريد الانطلاق، والقوى التي تشدها إلى البقاء. والعمل هام لما فيه من تحليل رمزي، وتحوير للسطوح، وإعطاء عمل نصبي، بكل أبعاد التقنية، المعبرة عن الحدائق والارتباط بالواقع.

النحتية الجديدة، فقد تحول رأس الفدائي إلى قبلة، حين أضاف إليها العيون، وولجأ فيه إلى الشكل الخروطي، الذي أصبحت قاعدته إلى الأعلى، والذي يقدم لنا فكرة هامة، وهي عدم قدرة الفدائي على الاستقرار، ورغبته في أن يموت في سبيل القضية.

ولقد وصلت التجارب النحتية إلى أقصى أشكالها انسانية، وتعبيراً عن الواقع بالصياغة الأكثر حداثة،

وضمن مفهوم رئيسي، أن على الفنان أن يكون شاهداً على عصره وعلى واقعه، وليس من الضروري أن يقدم المحاكاة الواقعية التسجيلية.

وقد توصل النحاتون إلى الصيغ الحديثة، وذلك عن طريق البحث عن الأشكال الملائمة لهم، سواء في التراث، أو في النحت العالمي، مع محاولة التعبير عن الموضوعات المرتبطة واثناء البحوث بالتجارب المختلفة.

الفصل الثالث

المزجولة المعاصرة - الجيل المعاصر

١٩٨١ - ١٩٩٠

« لقد برزت الشخصيات الفنية المستقلة، والتي أعطت الفنان هويته، وطابعه الخاص، وحلوله الفنية التي تملك الجنور الفنية العريقة، والقدرة على التأليف الجديد للعمل الفني، الذي يعالج كل الموضوعات ».

لقد دخلت الحركة الفنية في سوية في المرحلة المعاصرة، من التعبير الفني بعد أن خاض الفنانون العديد من التجارب الفنية، والبحوث التشكيلية، حتى توصلوا إلى الأشكال الفنية الأكثر ملائمة لهم، والتي تمهدت ضمن تيارات فنية واضحة المعالم، وهي تمثل الوضع الراهن للحركة التشكيلية، الذي استقر الفنانون عليه وأعطوا الشخصيات الفنية المتميزة ضمن هذه الحركة، ولقد تحدد انتهاء كل فنان فيها إلى تيار فني دون آخر، مع المحاولة التي يبذلها كل فنان لتقديم الشيء الشخصي، الذي يميزه عن غيره من الفنانين. وبعد أن تعرفوا على الحدائق الفنية في المرحلة السابقة، بدأوا عملية توليد الانجماهاات التي لم تكن معروفة، وتعديل للانجماهاات الواقعة علينا، أو التي كانت موجودة، وتطويرها والاستفادة منها والوصول إلى أقصى ما يمكن أن تعطيه للفنان.

وقدتمت المرحلة بعض التجارب الفنية الراقدة التي أعطت الأشكال الخاصة بها، وقدمت الرؤية، التي كانت تجمع بين ما كان قد اكتشف في الماضي البعيد، وبين الواقع الراهن، وأجراء التعديلات عليه، ليتوافق مع المرحلة، ومع الأهداف الرئيسية للفنان، الذي بدأ يبحث عن استقلاليته، ويقدم اللغة المكتورة، التي تجمع الحدائق مع مختلف الأشكال الفنية سواء كانت واقعية أو تعبيرية إنسانية أو تجريدية.

كما ظهرت التجارب الشابية، التي رفدت الحركة الفنية بالأسماء العديدة، والتي تابعت البحوث الفنية، وقدمت الرؤى الشخصية أيضا، وأضافت إلى تجارب رواد الحدائق الفنية ما هو جديد، وأعطت الدليل على غنى هذه الحركة، وتعددت التجارب والإضافات، وتنوعت الأساليب الفنية، والتيارات.

وهكذا أخذت المرحلة المعاصرة، تعطلي التجديد معنى مستقلا، إذ لم يعد يعني اكتشاف الجديد فقط، بل أصبح يعني الاكتشاف وتطوير ما اكتشف، على ضوء المرحلة، وما تتطلبه من أن لكل فنان هوية خاصة

لغة فنية خاصة، هي نتيجة لجهود الفنان ومخه الاستقلالي.

وهكذا أبرزت المرحلة للمعاصرة التجارب التي تتمتع بالاستقلال بالبحث، والتي أعطت الحركة الأشكال الفنية المستحثة، والتي تتمتع بالقدرة على معالجة كل الموضوعات، مهما كانت والقادرة على التأليف الجديد، الذي يعني خلق عالم كامل، له جوانبه الفكرية، والفنية وله جوانبه التعبيرية والتشكيلية، والقادر على أن يجمع أكثر من شكل واحد، وله أكثر من بعد واحد، وأكثر من مصدر في تأليف اللوحة، لتكون قادرة على التصدي لأي موضوع وتكون نتيجة لخبرات الماضي البعيد الجذور، والحاضر الذي يتطلب بعض الموضوعات، ويصل إلى مخاطبة المستقبل وما هو معاصر في العالم.

وتبلورت الاتجاهات الفنية المعاصرة، والأساليب الشخصية الجديدة، نتيجة لهذا كله، ومهدت الطريق أمام الفنانين الشباب، وأعطتهم الإمكانيات المختلفة، وبدأت عملية تكوين جديدة لهذه الحركة، إذ بدأ الفنانون الشباب تعميق ما كان قد بدأ، والاستفادة منه، وأخذوا مسلماته وانطلقوا نحو تحقيق رؤيهم، والتي بدأت من أسس واضحة الأهداف، وعبر عملية تعميق البحث الفني، والوصول نحو أقصى غاياته، ومن خلال عملية اختيار لأحد المطلقات الفنية، أو التعبيرية، أو التراثية، أو الواقعية، وتكيف البحث فيه وإعطاء أقصى الأشكال الممكنة، في هذا البحث مجددا ومضيفا لما هو جديد.

ولقد استفادت الحركة الفنية من التوسع العددي الكبير في عدد الفنانين، والذين رافقوا الحركة، من المتخرجين من كلية الفنون الجميلة بدمشق، وراكر

به، يدع من خلالها، ويقدم بعض التعديل للأشكال المكتشفة واختيار ما قدمه من إضافات، وفي أعمال فنية عديدة، ولتعالج عدة موضوعات، وذلك حتى يقتنع بقدرة أشكاله على التلازم، مع كل الموضوعات التي يعالجها.

ولهذا خضعت الأشكال الفنية إلى التعديلات الكبيرة، الناشئة عن الرغبة في تطوير هذه الأشكال لتتلاءم مع ظروف جديدة، وذلك لأن المرحلة الجديدة السابقة، قدمت العديد من الأشكال الفنية الجديدة التي أوصلت الحركة إلى التجديد، وكان على كل شكل فني أن يثبت جدارته حتى يبقى، ويستمر عبر التأكيد على هويته المحلية وأصالتها، ويتلاءم مع المتغيرات التي مرت على الساحة، ويقدم لغة جديدة قادرة على التعبير عن كل هذه العناصر الفنية، والمواضيع السياسية والاجتماعية والانسانية.

وذلك لأن الحركة الفنية، مرت بفترة من التعبير الفني، كانت دعائية، مباشرة بعد نسكة حزيران عام ١٩٦٧ صاحبها بداية الشك في جدوى كل أشكال التعبير الفني السابقة، وذلك حتى يعبر الفنانون عن القضايا السياسية والانسانية الملحة، وبدأت التجارب لتجاوز هذا الموقف وذلك عن فن لا يكون مباشرا، ويقدم الأشكال الفنية الملائمة والتي تتجاوز المشكلة.

وتوصل الفنانون إلى عدة حلول فنية، لمعالجة المشكلة، وظهرت الأساليب الفنية المولدة التي تلجأ إلى الاستعانة بعدة تيارات فنية، وتجميعها معا، وتقدم التيارات الفنية المولدة الشخصية، التي حققت صياغة جديدة فنية عدلت الموجود، وألغت ما لا يتوافق معها، وقدمت

الفنون التشكيلية والمعاهد المتوسطة ومعاهد اعداد المدرسين وكذلك أفواج الفنانين الدارسين خارج سورية، ومن الفنانين الذين درسوا دراسة خاصة، وتعددت الأساليب والتيارات تبعاً لذلك، وتشابكت مع بعضها، وتباين الفنانون في شخصياتهم واتجاهاتهم تبعاً لذلك، وبدأت عملية توليد جديدة للتجارب، وذلك لاستخلاص القادر منها، والتعديل على بعضها، ليتلائم مع الشروط الفنية الرئيسية، التي تتطلب من الفنان، أن يكون شخصية فنية لها استقلالها، ولها حوارها مع الواقع ومتطلباته، ومع الأهداف التي وضعها الفنان نصب عينيه، واضيفت إلى التجارب الواقعية، العديد من الواقعيات، وكذلك الحال بالنسبة للاتجاهات التعبيرية أو المستقاة من التراث العربي، ولهذا يندر أن نرى شكلاً فنياً لم يحدث أو يدرس، أو يختبر حتى يبقى، وهكذا تعددت الشخصيات الفنية، واستقلت في بحثها، وقدمت الشيء الجديد الخاص، الذي أعطى الحركة الفنية شكلها المعاصر، وهو الذي يتجلى في هذا التراكم العددي للفنانين الذي ولد تراكباً نوعياً.

وانعكس هذا التوسع على الجوانب التنظيمية للحركة الفنية، فقد تم تأسيس نقابة الفنون الجميلة في العام ١٩٧٠، التي ضمت جميع الفنانين العاملين، وتولت تنظيم علاقات الفنانين مع بعضهم ومع الجهات المختلفة التي يعمل الفنانون لها، وانفتحت صالة عرض باسم « صالة الشعب »، وانفتحت الفروع لها، وعقدت الاتفاقيات مع الاتحادات الفنية، وتوسع نشاطها تبعاً لزيادة النشاط الفني.

وفي نفس الوقت، تعددت الأنشطة الفنية التي ترعاها

وزارة الثقافة، من المعارض الفنية الرسمية والفردية، وازداد عدد المعارض التي تقام كل عام، وتعددت المعارض العام الذي ينظم، ويضم كل الفنانين التشكيليين باسم « المعرض السنوي »، والذي يعكس تطور الحركة الفنية خلال عام من الزمن، وتعددت الصالات الفنية التي تعرض الأعمال الفنية، ومنها ما يتبع وزارة الثقافة أو النقابة، أو صالات المعارض الخاصة، والتي انتشرت في كل المحافظات، والمراكز الثقافية، وشهدت الحركة نشاطاً متعدداً، غطى السنة بمعارض متميزة، وأعطى الصورة عن تكامل الحركة الفنية ابداعاً وتنظيماً، وجعل الكيبن يقبلون على شراء اللوحات، ويضعونها في بيوتهم وكذلك تكونت المجموعات الخاصة الفنية.

وأصدرت وزارة الثقافة مجلة الحياة التشكيلية عام ١٩٨٠، لتقدم الدراسات المجادة عن الفن المحلي والعربي والعالمي، وأصدرت عدة كتب عن الحركة الفنية، وتوسع النقد الفني والدراسات في الصحف والمجلات ووسائل الاعلام للمدعاة والتلفزة، وغر ذلك من الكتابات في أدلة المعارض.

وهذا يدل على المدى الذي حققته الحركة التشكيلية في المرحلة المعاصرة من تطور سواء من حيث التجارب الفنية والاتجاهات، أو عدد المعارض التي تقام، أو المعارض الخارجية التي كانت والمعارض الأجنبية، وعلى مستوى النقد الفني لتوسيع قاعدة التذوق الفني، ونشر الفن، وتذوقه، والاتقاء للوحات الفنية.

وذلك يؤكد أهمية الدور الذي بدأ يلعبه الفن التشكيلي المعاصر في سورية، وما قدمه من تجارب فنية تتنافس إيجابياً، وتقدم أشكال التعبير الفني، والاتجاهات

التي أصبحت متعددة، وذلك ضمن توفير المناخ الملائم للفنان ليدع بحرية، ويقدم رؤيته، ويدع من خلال هذا، والتشجيع الذي أصبح شاملاً، لكل الأساليب، وما توصلت إليه من تجارب فنية، عميقة الارتباط بالواقع والالتزام بالقضايا المصيرية لأمته، والبحث للتعبير بالشكل الأحسن عن هذا، ومن خلال هذا الاحساس العميق بالمسؤولية الفنية والبحث من أجل الوصول إلى

التعبير الأفضل، ولقد تبلورت الاتجاهات المعاصرة وفق ما يلي :

أولاً : الاتجاهات الفنية الواقعية على اختلاف أشكالها.

ثانياً : الاتجاهات الفنية التعبيرية المتنوعة الاتجاه.

ثالثاً : الاتجاهات التي أخذت من التراث العربي، على اختلاف المصادر.

الانجَاهَاتُ الْوَاقِعِيَّةُ الْمَعَاصِرَةُ

العربي، أو من الواقع المعاصر له، هناك المعالجة للمشكلات السياسية والاجتماعية، والانسانية، وذلك لأن الفن أصبح عند بعض الفنانين هو في الارتباط بالواقع السياسي أو الاجتماعي، أو المشكلات الانسانية والحياتية، وليس نقل المرميات أو تصويرها.

وهذا نستطيع القول بأن للواقعية جلورها العميقة في حركتنا التشكيلية، منذ بدايتها وما أشكالها المتنوعة المختلفة حسب المراحل، والفنانين، وإن فنانينا التشكيليين، قد ارتبطوا بالواقع ارتباطا عميقا، وقدموا الرؤى المتنوعة له، وهكذا أصبحنا أمام الواقعية، ولكننا لا نرى الأنماط الموحدة لفهم الواقع، ولا الصياغة الموحدة لفهم الواقع، قدر ما نرى الأشكال المختلفة للرؤية، والتعبير عن هذا الواقع، والاختلاف بين الفنانين، الذي يدل على أن الفنانين قد ارتبطوا بالواقع، لكنهم اختلفوا في التعبير عنه، حسب المراحل المختلفة التي مرت بها الحركة الفنية.

وقد كانت الواقعية، تدل على الشكل التسجيلي عند الرواد في البداية، لكنها تطورت فيما بعد لتدل على التعبير عن الموضوعات التاريخية التسجيلية على الشكل

« ان للواقعية جذورها العميقة في حركتنا التشكيلية ولها أشكالها المتنوعة المختلفة حسب المراحل، والفنانين، وإن فنانينا التشكيليين، قد ارتبطوا بالواقع ارتباطا عميقا، وقدموا الرؤى المتنوعة له ».

لقد تعددت الاتجاهات الواقعية التي لجأ إليها الفنانون، واختلفت الصياغات الفنية حسب رؤية الفنان في التقيد بهذا الواقع، أو تحويره، أو تغييره، ووفق الأهداف التي يسعى كل فنان إليها، وهكذا نقب الفنانون، ونحوا عن الأشكال الجديدة التي تتجاوز الوجود، وعن طريق الإضافات يقدمها كل منهم، وهكذا تعددت الأشكال الفنية حسب الفنانين، وحسب مواقفهم من الواقع، مما أعطى للحركة الفنية طابعا خاصا، فهي تملك التيارات الفنية الواقعية بالإضافة إلى الشخصيات الفنية الواقعية، وتداخلت الاتجاهات الواقعية مع الإضافات الشخصية، والعناصر الذاتية، وما يفضله كل فنان من صيغ فنية لتقديم واقعية خاصة به، تكون جديدة، ويتكرها بخصوصية وأصالة، وهذا الواقع الجديد قد يكون تعبيرا أو تجريدا، أو سيمياليا، أو شاعريا، وقد يحفل بالعناصر المأخوذة من التراث القديم أو التراث

الكلاسيكي، والكلاسيكي الحديث، وأصبحت سياسية — اجتماعية في « المرحلة الحديثة » وعيوت عن مفاهيم جديدة، ولهذا رأينا الفنانين يدمجونها مع الأشكال الفنية التراثية أو مع الأشكال التعبيرية أو حتى التجريدية، والسيماالية.

لكننا نستطيع هنا أن نحدد الواقعية ضمن مفهومين أساسيين وهما الواقعية — الحسية والواقعية — الإدراكية، والأولى تعنى بالتسجيل الدقيق للواقع المرئي من حولنا والأخرى تقدم المضمون الانساني والسياسي، والاجتماعي بلغة فنية أكثر تطوراً وتحويلاً للواقع المرئي.

أولا- الواقعية الحسية

جورج جنوة

١٩٣٠

ان جورج جنوة يلح على المناظر والأحياء القديمة، ولهذا فهو أحد الفنانين الذين ارتبطوا بالطبيعة، وأحيوا تقديم جمال الموضوع المرسوم وتسجيله، وبدون تدخل تفرضه الحالة التي يرسم بها، ولا الموضوع الذي يفعل به.

ولقد تأثر في مرحلة لاحقة بفن الإيقونات التقليدية، وقام بترميم بعضها، كما رسم عدة إيقونات لتعليقها في الكنائس، وقدم صياغة فنية مستوحاة من الإيقونة التقليدية وكانت هذه التجارب بداية تبلل في أسلوبه أكثر ارتباطا بالفن المحلي، وتعبيرا عن بعض مسلماته، وهكذا خرج في هذه الأعمال عن نطاق الواقعية الحسية.

لقد تعلق الفنان جورج جنوة بالطبيعة منذ طفولته، وأحب أن يقوم بالجلوسات المختلفة في الريف، مع العديد من الفنانين الذين قدموا الطبيعة بروح احترام مظاهر الواقع المرئي ومسلماته، والتي تجعل اللوحة تتوازن من خلال حصولها على مقوماتها الشكلية واللونية، فهي لا تتأثر بانفعالاته ولا تتبدل حسب الانفعالات، ولكنها تتوازن عبر التنظيم للأشكال والألوان، على نحو يحرم الحسية، دون تدخل أية عوالم أخرى ذاتية أو شخصية.

وان لوحاته العديدة عن دمشق أو عن معلولا تترجم هذا المفهوم وتقدمه، ولهذا فهي تحير النموذج للواقعية الحسية، التي لا تخضع المنظر إلى أية تعديلات في الرقعة، ولا نرى إلا الألوان الأقرب إلى ألوان الواقع المرئي، الذي نراها صادقة في تمثيلها.

يقدم بواقعية لما طابعها الشخصي، الذي يؤثر أن يرى الأشياء من خلال لون واحد، وهو الأقرب إلى لون حيادي، وهكذا تتداخل الظواهر مع بعضها، وتنعكس عالما شخصيا إلى أبعد الحدود فيه صوفية اللون والتعلق بالموضوع.

وهكذا لم يعد ينقل المربيات كما اعتدنا على رؤيتها، عند غيره من الفنانين الواقعيين، بل يخلص، إلى أبعد الحدود، إلى التعبير عن الموضوع لحظة تلاشي الأشكال المربية، في ضباب كثيف وتداخلها، وهكذا أعطى اللحظة الأهمية الأولى في التعبير عن الموضوع، وأخلص لها حتى حدود التعبير الذي يندمج فيه مع الموضوع ويصبح جزءا منه.

وحين نتعرف عليه ونراه بمس بدا صدقه في نقل العالم الذي يغيب ويغيب هو معه، ويتحدان في لحظة التعبير الفني.

لقد انطلق الفنان بطرس خازم من التجارب الواقعية الحسية، ومن اللوحة الملونة التي تحرم الواقع المربي، والمنظر، والأحياء القديمة، التي قدما تدل على تعلقه بمشاهد الطبيعة والأحياء القديمة.

وقد تطورت هذه التجربة في مرحلتها التالية نحو الاضافة الشاعرية — الحسية، التي جعلته يلون اللوحة بلون واحد، مسيطر على بقية الألوان، ومتقارب في درجات الاضاءة المتداخلة، وذلك لحظة غياب الشمس أو جنوحها للغروب، ولهذا تبدو الأشياء متلاشية، هلامية الطابع في أكثر مظاهرها.

وهنا يتداخل العالم الداخلي الذاتي المرفه الحساسة، يعطي للوحة هذه الشفافية، والتي أعطت للعالم المربي طابعا خاصا لا نراه إلا عنده، ولهذا أصبح الموضوع



وقد تطورت هذه التجربة بعد ذلك، إلى علاقات اللون المميع الشفاف بالفرشاة العريضة، والذي يقدم الحلفية التي يرسم فيها الشخص، أو مجموعة الأشخاص، وهكذا جمع الألوان المتداخلة بكل حرارة، مع التدقيق على بعض الملامح، التي توصل إلى الشكل الذي يريد رسمه، لهذا نراه يبرز من خلال هذا الجو، والذي نراه معبرا عن لحظة، فيها الحركة والحياة، الناشئة عن رسم الناس في لحظات تحدثهم أو جلوسهم، وهكذا تتداخل عملية التسجيل الواقعي للأشياء باللحظة الزمانية للحركة التي يؤديها الإنسان.

وحين رسم لوحاته المبكرة عن ملحمة جلجامش، برزت الشاعرية والحركة وتداخل الخيال مع الواقع ومع الكلمات المعبرة عن الموضوع، ودخل مرحلة رمزية غامضة جلورها في الواقع، واندمجت مع الخيال الأسطوري.

لقد درس أحمد وليد عزت الفن دراسة خاصة، وتعلق بالألوان المائية والتي ساعدته على أن تكون لوحاته الزيتية شفافة، وقد سيطرت اللغة الواقعية على أعمال المرحلة الأولى تماما، وبدأ يعطي اللون دورا أكثر أهمية، من الرسم، حتى توصل إلى لغة فنية خاصة به.

ورسم في البداية الحارات القديمة، والمقاهي، والوجوه لأشخاص يجلسون في المقاهي، وقدمها بالدقة التسجيلية المطلوبة في مثل هذه الأعمال واحترام الشبه فيها، والتدقيق على التفاصيل والمعالم الشخصية.

ولهذا لم يقتصر على رسم المناظر بالألوان المائية كما فعل غيو، بل حاول أن يقدم الوجوه والموضوعات الانسانية، والتي تتطلب منه، أن يكون أكثر دقة من حيث التعبير عن هذه الشخصيات، والاختلاص للقيم التقليدية للرسم من الواقع وتقديمه.

مضمونا انسانيا، ودقة، وأهمية، لأنها عبارة عن طبيعة جميلة تتلاقى مع عمل انساني، محب للأرض ومظاهرها.

واللون أعطاه الشكل الأكثر مادية، وتعبيرا عن المفهوم الواقعي، الذي يرسم الواقع لحظة الشروق أو الغياب.

وهكذا أصبحت اللقطة أكثر حيادية، وابتعادا عن كل جانب ذاتي، نحو الاخلاص للمشهد وتعظيمه ورؤيته بكل دقائقه التي تبهير المشاهد.



منظر

لقد توصل الفنان عبد المنان شما إلى أقصى أشكال التعبير الواقعي، وأكبرها اخلاصا للواقع وتعبيرا عنه، ثم تسجيله بدقة، وبكل التفاصيل المطلوبة منه، مع اعطاء الألوان المهمة التسجيلية عنها، وظل مغلصا لهذا الشكل الخاص من الواقعية.

لقد درس الفن في موسكو، وتدريب على الفن الجداري، ولهذا مفهومه الخاص، الذي يلح فيه الفنان على النماذج الانسانية، والموضوعات المتداخلة معها، واجراء بعض التعديلات على الأشكال لتدل على الموضوع، الذي يجب أن يحتوي على الجماليات والحركة والتضخيم، الذي يدل على أن الشخص ليس الشخص العادي الذي نراه في الطريق، بل هو الانسان، الذي يقوم بعمل انساني يجعله عظيما، ويرفع من قيمته باتجاه مثالي في النسب، والتضخيم الضروري للتعبير.

وحيث كان انطلق إلى تسجيل معالم الريف في مدينة حمص مدققا على الموضوعات التي يختارها لأنها تتمتع بخصوصية، أو لأنها تقوم بعمل انساني له أهميته، وتداخلت الموضوعات مع الطبيعة.

وآثر أن يكون الضوء مشرقا في لوحاته، موزعا على التفاصيل، التي تبرز لأنها قد رسمت في لحظة منتصف النهار، حيث تبدو الأشكال باهرة، وظاهرة تماما، وقد تخفي الظلال منها، فأعطى لموضوعاته التسجيلية

في غنائية، وشاعرية أخذ الفنان يجربها هي المصدر، ويحاول أن يندقق على التفاصيل أحيانا، أو يلجأ إلى التبسيط الذي نراه، في أحيان أخرى، هو الذي يغلب على المشهد.

وان اللغة الواقعية التي قدمها لنا، هي الواقعية الحسية، الخفيفة لما ترى، والتي تتبدل مع الموضوع لأنها ترسم منه مباشرة، ولهذا نحس بأن الدقة تستدعي أحيانا المهارة، والحنق في نقل بعض التفاصيل، ولكنها تتسامح في أحيان أخرى، حسب الشاعرية التي تستدعي الاختلاص للموضوع، أو الانسجام مع ما فيه من عناصر وتفاصيل.

وهكذا أصبح عزالدين همت واحدا من الفنانين الذين تعلقوا بالمدينة القديمة، لكشف أسرارها وإلقاء الضوء على مشاهدنا، وكل فنان يقدم شيئا، وتتطور المفاهيم المرتبطة بالعمل الفني، تبعاً لجمالية الموضوع وغناه بالتفاصيل.

لقد علم عزالدين همت نفسه بنفسه، ورسم الأحياء القديمة، وقدم لغة واقعية تسجيلية ترتبط بهمة الموضوعات، ورسم مئات اللوحات التي أصبحت سجلا للمدينة القديمة في دمشق، وتجلى في هذه الأعمال التعلق، والحب لكل مظاهر الحارات الشعبية، وما نراه فيها من مناظر، ولها تكوينها الخاص، المسيطر الذي تتفاعل العناصر الانسانية مع البيوت، وتتداخل في نسج معماري خاص.

وهكذا أصبحت هذه اللوحات عبارة عن سجل لكل حارة أو حي بكل تفاصيله، والذي تتعاطف أهميته، نتيجة شعور الانتماء إلى هذه الأشكال التقليدية، وحب التصوير عن جملها، ولهذا اعتبر الفن هو في الإتيان بالجماليات التقليدية التي نراها حولنا، والتي تمكس عالما خاصا غنيا، نكتشف فيه في كل مرة، نافذة أو بابا أو اثناة تكشف عن مجهول، تتحاور البيوت مع بعضها

ثانيا. الواقعية السياسية والاجتماعية

غازي الخالدي

١٩٣٥

بل عمد إلى تأليف لوحته من عدة مصادر، وجمع أكثر من عنصر في اللوحة، للتعبير عن الموضوع السياسي، وساعدته الألوان على التعبير عن الموضوعات، وأصبح متوافقا مع الفكرة، خصوصا الموضوعات المأساوية، التي تتطلب تعديلا في الشكل ولونا يتوافق مع المضمون.

وهكذا أصبحت الواقعية تسعى إلى التعبير عن الالتزام بالواقع، والمشكلات والارتباط بها مجرد التسجيل والتقليد الحرفي به.



تغلب الواقعية على أعمال الفنان غازي الخالدي وخصوصا لوحاته الأولى، وبلغ على دور الفن الاجتماعي، واختار المشكلات الاجتماعية، وعالجها عن طريق عملية تحويل الشكل الانساني، ليخدم المضمون الذي يريد، وهكذا تتوافق التغييرات التي يجربها على الواقع المرئي، مع الهدف الاجتماعي، كإبراز التناقضات وما يحفل به الواقع من مشكلات.

ولقد تطورت تجربته بعد ذلك في اتجاهين أساسيين :

أولا : اللوحات التي رسمها للطبيعة والبيوت القديمة : وقدم فيها الشكل الواقعي التسجيلي، المتحرر لونا، والمعبّر عن الموضوعات المحلية، والذي يرتبط بالواقعية التسجيلية التي أصبحت متطورة، وخصوصا في مجال اللون الذي يعبر عن الجانب الذاتي.

ثانيا : اللوحات السياسية : التي قدمها بعد ذلك، والتي كانت حافلة بالتحويرات، التي تستخدم المضمون السياسي، وبالرموز التي ساعدته على تقديم موضوعاته.

وفي هذا المجال قدم عدة تجارب عن مدينة دمشق، بحيث لا نرى المدينة بقدر ما نرى الحصان، والذي يحرسها، وهكذا لم يعد ينقل الواقع المرئي حسيّا كما هو،

دمشق القديمة

فراغ، في الأفق البعيد جداً، ضائعاً، عارياً، هارياً من مصير يلاحقه، ويسعى إلى أفق ينشد الأمان فيه، وهكذا نحس بكتلة الإنسان الذي يقاوم وقوته، رغم كل الاستلاب، الذي يعبر عنه عن طريق الفراغ، والأشجار العارية، وهكذا تتداخل الرموز مع الواقع، ولكن العناصر والأشكال تلتقي في محور واحد، هو علاقة الإنسان مع كل ما يهدده، ودوره الحيائي الذي هو نضال مستمر للخلاص من كل ما يقف بوجهه من قوى تمنع تقدمه.

لقد عادت الأشكال الواقعية إلى الحياة في إطار من الحداثة الفنية، وأشكال التحرير للشكل الإنساني، حسب الموضوع، هكذا تدخل الأشكال البديائية، والتكوينات العفوية لتساعده على التعبير، ضمن تشكيلات واقعية جديدة، تدل على العودة إلى الواقع بمفهوم جديد.

لقد تأثر الفنان فيصل العجمي بالاتجاهات الواقعية الإيطالية الحديثة، التي ازدهرت بعد الحرب العالمية الثانية، والتي سعت إلى الفن، وربطه بالمفاهيم الثورية السياسية والاجتماعية، والعودة إلى التراث الإيطالي القديم، على اختلاف أشكاله سواء كان تراث عصر النهضة، أو التراث السابق عليه.

وانغمس الفن الإيطالي الواقعي الجديد، نحو إعطاء الفن دوراً كبيراً في التغيير السياسي والاجتماعي، ودون تحديد لنسكل بشكل مسبق، ولهذا اندمج الواقع المعاصر ومشكلاته بالواقع القديم وأشكاله، وتقديم لغة شخصية خاصة بكل فنان.

وهكذا قدم الموضوع الإنساني، وألغى على الواقع المأساوي للإنسان المعاصر، إذ صورته ضمن مساحة



وتوصل إلى تبديل جوهرى، في أسلوب رسم الإنسان، وذلك لأنه لا يرسم على شكل واقعي حسي، بل يقدمه بشكل رمزي، يرسمه من الذاكرة، فالأجساد أطول مما هي عليه في الواقع، وكذلك الأيدي ولهذا فهي رموز فلاحية، وهكذا رسم الإنسان الريفى، كما يتصوره، طويلًا وقويًا، وله من طوله ما يساعده على التغلب على المشاكل وهكذا تطورت الواقعية لتخدم المضمون الانساني، وتقدم الرؤية لها على نحو خاص.

في البداية رسم الفنان ألفرد حتمل المناظر الطبيعية والوجوه، التي اعتمدت على الرسم بشكل أساسي مع اضافة لون مناسب، وتطورت لوحاته لتعتمد أكثر على الموضوعات الانسانية، وتقدم الانسان مع علاقته مع الأرض.

ورغم الواقعية الظاهرة في أعماله الأولى، فإننا نراه يرسم الأشجار بانفعال واضح، وضربات فرشاة عريضة، وبحيث نحس بأنه كان واقعيًا، لكنه يضيق ذرعًا بأن يقف عند التسجيل للمعالم، باحثًا عما يخفي خلف المنظر، أو خلف النظرة، أو يؤكد على تطاول شجرة أو تفرد لها، ليوحي بهذا.

وحين استقر على أسلوب شخصي خاص به، بدأ يبحث عن معاناة الإنسان في الريف، وتتجلى هذه المعاناة، عن طريق حركات الأشخاص والوجوه، والتي نحس بشموليتها، وذلك لأنه يضع الإنسان في دوامة من الخطوط المشابهة التي تقيده، والتي تنبعث من الأرض، أو التي تجعل عمل الإنسان وكفاحه المضيئ، مؤلًا غاية الأيلام.

ولهذا قيل ان أعماله تمثل ملحمة الإنسان والأرض، ومعاناة الإنسان من خلال علاقاته مع الأرض، وفرحته بتجديد الحياة والولادة، متغلبًا على الآلام والمأسى، وربطه للمأساة بالموت، والحياة بتجديدها بالبعث وإعادة الحياة.



العدوان

يرسم المرأة عارية، ويعطي الشكل الخاص المثني، الذي نحس فيه بالمبالغة في تقديم الشكل الانساني، لعكس قوة البناء الذي يكشف عن الرغبة في عدم التسجيل للمرأة الواقعية التي نراها، بل يضيف إليها، ما يحسنا بقدرتها على التحمل والمقاومة، وتحدي كل الظروف التي تقف بوجهها، وقد يلجأ أحياناً إلى الزخارف أو الدلالات الحزبية التي توضع على الأجساد العارية التي تؤكد على أن العاري هو المنطلق، والعري له أهميته لأنه يمثل الانسان بلا تزييف، وهكذا أدخل الجوانب الرمزية المختلفة، التي تدل على أن الشكل المرسوم ليس هو الهدف، بل اللعاني التي يحملها، وما يضيفه من قيم، ومضامين انسانية واجتماعية، وقد عبر عنها بخصوصية، سواء من حيث التشكيل أو الرموز.

درس الفنان خالد المزمز الفن في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، وتأثر بالأساليب القديمة في الفن المصري، وبعض الفنانين الذين حاولوا الاستفادة من التراث القديم لوحة معاصرة، حين تابع الدراسة في باريس تطورت تجربته تحت تأثير التكعيبية التي ربطت الفن بالتحوير الهندسي إلى ككل، وحاول أن يقدم الموضوعات المحلية عبر هذه الصياغة.

ومن ثم تطورت تجربته محاولاً تجاوز هاتين المرحلتين، حين قدم لفة شخصية تلح على وجود المرأة ودورها للتعبير عن الموضوعات الاجتماعية المختلفة، اذ رسمها داخل البيت أو خارجه، رسمها في الحمام متحركة وساكنة، وقدم الرافضات يتحركن بايقاع خاص، وفي كل الأحوال



فنيات



في الحمام

شفافة، وهكذا اندمجت المرأة مع البيت وتداخلت معه وغابت أحياناً، لتظهر شيئاً منها.

ان من الواضح أن علي الحمصي قد ربط بين مأساة المرأة داخل البيت وخارجيه، وسعيها الدائب للتحرر من هذا الوضع الذي نراه في مشهد امرأة جميلة تخفي خلف النافذة، وقد سلبت حقها في أن تعيش.

أما لوحاته الأخيرة، فقد ازدادت غنى في اللون، والتعبير عن طريق الزهور، وتدفقت التداعيات اللونية التي طغت لتعبر عن مفهوم جديد للوحة، يعكس جمال الزهور وما فيها من أشكال والحس الشعاري بأن الطبيعة هي موطن الجمال كما هو موطن الأنثى.

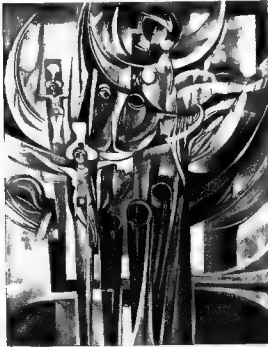
لقد رسم علي الحمصي الحارات القديمة، والأحياء الشعبية والبيوت الدمشقية، وألح على أهمية أن تكون اللوحة معبرة عن الحياة في المدينة القديمة وليس الوقوف عند المظاهر الخارجية، ولهذا فقد عمد إلى الدخول إلى البيت ليقدم للمشاكل الاجتماعية.

وهكذا رسم الأبواب والنوافذ، وقدم البشر خلفها، بأوضاع مختلفة وعكست هذه اللقطات، الجانب الاجتماعي للمدينة، إذ نحن لا نرى في المشاهد المعتادة إلا الأبواب الموصدة، الشبايك التي لا تفتح إلا نادراً، وكان لا بدّ له من أن يفتحها، كي يرى الأوضاع المختلفة للحياة، وخصوصاً المرأة التي أصبحت رمزاً للمدينة، نراها واقفة تنتظر، وراء النافذة، أو نراها خلف ستارة



الصدر، وأراد أن يكشف عن الحصب الذي تملكه هذه البيوت، وهذه المرأة تحمل منبلة قمح، دلالة على الطعام، والكفاف من أجل رغبة الحيز.

وهكذا حقق أنور دياب تجربة متميزة في موضوعاتها، وأسلوبها الخاص، وموضوعاتها التي تجمع الرؤية المتطورة للفن، وبالرموز البسيطة التي أخذت من دمشق ومن حياة الناس فيها، وتوظيف ذلك في لوحات لها خصوصيتها.



التمرد

لقد توصل الفنان أنور دياب إلى أسلوب شخصي خاص، يدمج المضمون السياسي والاجتماعي بالأشكال الحديثة، وتحفل لوحاته الفنية بالرموز والعناصر المتنوعة، التي تحتل المرأة فيها مكانة بارزة، وقدم التكوين الفني، الذي هو عصبه لجميع الأشكال الفنية، والعناصر، ولم يبق في حدود تصوير ما يراه، بل أعطى الرؤية الأبعد من المرئي.

وكانت البداية، عبارة عن لوحات رسمها ليعالج الموضوعات السياسية والقومية، وذلك حين تخرج من كلية الفنون بدمشق، وعبر بها عن القضية الفلسطينية، عن طريق تكوين هندسي أقرب إلى المربع، وتدور حوله دوائر الشهداء، على شكل أشخاص مصلوبين، ولا تظهر عليهم تفاصيل ملامح الوجوه، ونحس بأن هذه الأشكال قد عبرت عن الموضوع تمام التعبير، بشكل تبرز الأشخاص وهم في حالة حركة ودوام من التشكيلات المستمرة التي يربطها الشكل الهندسي المربع.

وفي المرحلة الثانية، ازدادت لوحاته تنوعاً وغنى، ودخلها الرموز المختلفة التي ساعدته على التعبير عن الموضوعات الملحة التي كانت تشغله، وتشغل الفنانين في المرحلة، ولها رسم إحدى الفتيات تحمل مدينة القدس وهي عاطلة بالزهور، وعبرت عن مسؤولية المرأة التي هي رمز الأمة، تجاه الأرض المحتلة. وفي لوحة أخرى رسم أحد البيوت الدمشقية وهو يعانق المرأة العارية



نوافذ

العناصر له فرجه وحزنه، وله وضعه الفردي الذي يماثل وضع الفرد في المجتمع، وقدم الرموز المتنوعة التي ساعدته على التعبير عن كل الموضوعات.

وان أهم العناصر التي استخدمها في لوحاته، هي نفسها الأشياء التي نراها حولنا، مثل الأزهار والأشجار، وأصيص البورد، والقنطريون السوداء، وغيرها، التي ساعدته على تقديم جو شاعري أحياناً، ومأساوي وهكذا تفرد في بحثه.

لقد أثبت التجربة أن الفنان فائق حدوح، رسام متمكن من نفسه، منذ البداية، وفي مرحلة كان فيها طالباً في المدرسة الثانوية، ولما يدرس الفن بعد الدراسة الأكاديمية، وقد عرف عنه أنه قادر على رسم الوجوه المعبرة لزملائه وأصدقائه.

وبعد الدراسة الفنية قدم شكلاً فنياً من التعبير الفني، له ارتباطه الصميمي بمدينة دمشق، ولكنه لم يقف عند الحدود التسجيلية لمعالمها، بل ألح على الموضوعات الاجتماعية، المرتبطة بالمرأة والعائلة الدمشقية، وأعطى الأجواء المختلفة التي كشفت عن علاقة حميمة بينه وبين المدينة.

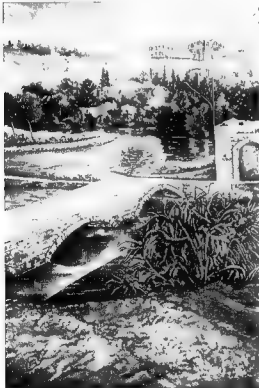
ودخلت الواقعية في أجواء جديدة أصيلة، وتحورت من القيود الكثيرة، التي عرفناها عند غيره من الفنانين، والتي اقتصر على تصوير الرؤية الظاهرة للأشياء، فعمد إلى التأليف المخصوص، الذي يجمع بين ما هو مأخوذ من الأجواء المختلفة التي كشفت عن علاقة حميمة بينه وبين المدينة.

ونحس بأن أعماله تملك الجو الحميمي الخاص، الذي تملك العائلة فيه الدور الأساسي، وما تتعرض له هذه العائلة من مشاكل، وما تشهده من استقرار وولام، ضمن الجو الخاص للبيوت القديمة، واستطاع أن يجعل هذه العناصر المستقاة من البيئة المحلية، تعبر عن المشكلات الاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، وكل عنصر من



2016

انعكاس الإنسان وتفاعله معها، والوصول إلى أنها تحوي، كل الأمور الانسانية، ويمكن أن تعكس، من خلالها، كل الموضوعات، ولهذا فالواقع المرئي يتجلى على أنه مستقل عنا، ولا يتعلق بوجوده بنا، بل هو الذي يفرض احترامه، وتبرز فيه كل الأشكال الفنية التي تؤكد على تراجيدية الطبيعة منها، وهي التي تكسب حين رسمها، بوضع تختاره لتعبر به، عن كل ما يشغلنا من هموم ومشكلات.



جاء

لقد درس الفنان بسام صباغ الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق وكان من أوائل الفنانين المهتمين بحفر الحفر، والتميزين في هذا الميدان، ومن الفنانين الواقعيين، الذين أخلصوا للرسم من الواقع وتقديمه بالدقة المطلوبة.

كما كان من الطلبة المتفوقين في مدينته حماه قبل الدراسة، ولكنه كان يفضل أن يرسم الموضوعات المحلية المأخوذة من الحياة، ولا يحب أن يعطي بعمله السمات التقنية المتطورة، ولهذا فقد اتجه إلى التصوير الزيتي، ووجد في هذا الفن ضلته، أن يرسم الموضوعات من الطبيعة والأحياء، ويعطي الرؤية الخاصة.

ولوحاته المرسومة عن مدينة حماه، تعطينا الفكرة عن أسلوبه الشخصي، الذي يجمع الدقة النهائية والتفاصيل، والتدقيق على القيم التصويرية، والخامات المختلفة التي تقدمها اللوحة، وتتميز بها الطبيعة، ولهذا فهو يبدق على هذه الاختلافات بين الإنسان والطبيعة والشجر، وأنوع الأحجار التي تحفل بها بلادنا، من الحجارة السوداء إلى الترابية والصفراء، أو البيضاء، ويؤكد على أهمية هذه التباينات في الخامات، ويعطيها الأهمية على ما عداها، ولقد ساعدته الإضاءة الباهرة، أو الرسم في ضوء منتصف النهار على اظهار الطبيعة على حقيقتها، والتفاصيل مع اضافة ذاتية، نراها في اللون نفسه الذي ازداد حرارة وحرقة، ليعطي للموضوعات حيوية، ويقدم لنا الطبيعة على أنها المصدر الرئيسي لكل الموضوعات، وفيها

بشكل جديد، وفيها التوزيع المتناسق، والتداخل اللوني الذي يبدل في المنظر، ويضيف إلى الواقعية شكلاً من الانطباعية.

وانطلق إلى الريف يرسم فيه، ويقدم لوحاته التي أخذت شكلاً جديداً، فيه حب الطبيعة والتعلق بجمالها، وفهم لعلاقات الألوان وتوزيعها، وبالرؤية ذات الطبيعة المضيفة التي تكشف أسراراً في المشهد المرسوم، نتيجة الإضاءة المبهرة، وتعليق المثانة والقوة، وكذلك التوزيع الحسن للتنظيم، لمادة كل الأشياء، وإبرازها لتكون أكثر أهمية، والالحاق على أهمية عجيبة التصوير، التي تؤكد على القيمة التصويرية الأساسية المألوفة لدى « المصور » بكل ما تعني هذه الكلمة.

لقد درس غسان الصباغ الفن في لينينغراد، وأضافت دراسته هذه، إلى أعماله الواقعية مفهوماً جديداً، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذه الدراسة ولهذا فقد ازدادت ألوانه إشراقاً بعد الدراسة وموضوعاته دقة عن المرحلة السابقة، حين كان يتلقى الفن في بلدته، وفي مركز الفنون التشكيلية هناك.

ولعل أهم الجوانب التي قدمها، هي الإضافات إلى الطبيعة وعن طريق إضاءة نور طبيعي حاد، يظهر المنظر مضاءً أكثر مما هو عليه في الواقع، فيراه بتفاصيله، وألوانه الحارة التي تتدرج كثيراً، وعبر المساحات المتضادة التي توحى بقوة العمل، وسنائة بنائه، وساعدته هذه الطريقة في الصياغة، على زيادة عدد التدرجات الملونة، والمساحات الضوئية، ويصل إلى التعبير عن الواقعية

وحين عاد إلى رسم المناظر الطبيعية في آخر تجاربه، أعطاهما الدقة الحرفية، وروبط بين التفاصيل الدقيقة، وبين التعبير عن الموضوع، وقدم الشكل الأكثر خصوصية من الواقعية التي تربط التعبير بالحدائق الفنية، وهكذا نحس بأن لوحاته دقيقة جداً، وهذه الدقة هي التي تفسح المجال، أمام أعيننا لنرى في هذا الواقع، الأشكال المتطورة والغريبة، والتي تفتح الباب على مصراعيه على عالم جديد، فيه الواقع والخيال معاً، وقد امتزجا ليقدما لنا العالم اللامتناهي في الإيماءات عبر الشكل الأبسط، ويقودنا إلى مفهوم جديد للواقعية، التي تعطي الإيماءات اللامتناهية للأشكال الموجودة حولنا.



العطش

اتجه الفنان احسان عنتابي إلى فن الحفر، بعد دراسته للفنون في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وتابع في مدرسة الفنون الزخرفية في باريس دراساته في فن الاعلان، وأعطى رؤية خاصة به تعتمد على الدقة الواقعية، والتي عرفت عنه منذ البداية.

وبرع في فن الاعلان الفني، وأعطى الجديد في هذا المضمار، ثم تطورت تجاربه بالاعتداد على الرموز المختلفة، التي يتم تنفيذها بالدقة والمثانة المعهودة فيه.

ولقد رسم عدة موضوعات حول موضوع العطش، وربط ذلك بالمشكلات التي تثيرها قضية نقص الماء، ومشكلاته، وضرورة الحفاظ عليه، ولهذا تلبو السمكة في لوحته خارجة من البحر تطلب الماء من السماء، كما رسم جدارية ضخمة عن أهمية الحفاظ على الماء، واستعان بالأساطير القديمة كربة الماء وغيرها، وقدم قطرة الماء مرسومة بدقة، ونرى فيها الأشكال وقد تحولت، كما لو أنها تُرى من خلال عدسة كروية، ولقد ساعدته خبرته في التصوير الضوئي، على تقديم تجارب متميزة فيها الدقة التسجيلية، ولجأ إلى أساليب الفن الحديث، وأشكال الواقعية الجديدة التي يلجأ الفنان فيها للاستفادة من الاعلانات الموزعة في الشوارع، والتي تتميز بلفتها، والتي نرى فيها أسلوباً طباعياً يحرف الأشكال ويعيد تقديمها بشكل مقنع.

لقد تميزت تجربة الفنان خليل عكاري واختلفت عن غيرها من التجارب الفنية الأخرى، لإخاذه على الجوانب الإنسانية، في موضوعاته الاجتماعية والإنسانية، ولتأكيد على الرموز والمعاني، وخصوصاً في لوحاته عن الموضوعات الإنسانية.

وفي البداية أحب الحركة، ورسم المناظر التي تحس بأهمية الحركة فيها، وربطها بالحركة في الطبيعة، وكذلك أغنى موضوعاته بالمفهوم الجدلي للطبيعة، ولهذا رأينا البيوت تتحرك وكذلك الأشجار والأشياء.

وزادت أهمية الحركة في اللوحات عندما عالم الموضوعات المختلفة، من وجوه، الى طبيعة صامتة أو تكتيقات لها طابعها الخاص، ونجلى هذا في لوحات تصور الموضوعات الإنسانية.

ونستطيع أن نتفهم هذا الشكل من التعبير الفني، اذا درسنا بعض لوحاته، وخصوصاً لوحته **الرقصة**، التي تكشف عن مضمون درامي وإنساني، فلقد رسم خمسة

أشخاص يؤدون إحدى الرقصات، وقد تراكبت أيديهم وتوحدت في أيقاع خاص، يعكس المأساة الإنسانية، وما يبذله هؤلاء الراقصون من جهد للتخلص من واقع مأساوي عن طريق الرقص الجماعي، والترابط بين الراقصين، وعبرت حركة المرأة في أعلى اللوحة، عبر الرموز، عن المشكلة عن طريق تعابير الوجه المأساوية، وكذلك المرأة المصلوبة، التي لو لم تكن في ترابط مع الآخرين لانهارت، وهكذا تبدو المأساة واقعة، وإن الخلاص يمكن في هذا العمل الحركي الجماعي، لتجاوز الحالة، والذي يقوم به الأفراد ليتجاوزوا أنفسهم، فالرقص هو الحياة، وفيه الانتقاذ، ومغالبة الموت واليأس.

وتتطور تجاربه لتقدم شتى الموضوعات التي تلح على الصراع، ومن خلال المنظر نفسه، أو من علاقة الأسان مع الأشياء، أو من خلال التضاد اللوني الذي يساعده على التعبير، وتتدخل الصيغ التعبيرية لتقدم ما هو حديث.



منظر

هو قريب وبينها، وهكذا نخس بأن الطبيعة سحرها الخاص، ولما علاقاتها بين العناصر، ومن زهر إلى صخر إلى شجر، ونخس لهذا بأن هذه الأشكال تبني علاقة جمالية تراجيدية، ناشئة عن أسلوب الرسم، وطريقة الاظهار للأشياء بالألوان الحارة، وكيف تتفاعل لتولد اللوحة، عن طريق الجذرة في استخدام اللون والحركة الممتدة التي تربط الأشياء، والتي توصلنا إلى علاقات مأساوية، أكثر مما هي جمالية، وقدرة على جعل الطبيعة تتحدث باللغة الانسانية، كي ترينا ما لا نراه.



منظر

ولد الفنان أحمد ابراهيم في بلدة القنيطرة، وبرزت موهبته منذ البداية وأثناء الدراسة الثانوية، ولهذا فقد اتجه إلى معهد اعداد المعلمين قسم الفنون الجميلة لحبه للفن، ويؤيد للدراسة في لينتغراد، ويتابع تفوقه في هذه الدراسة الأكاديمية، ويرسم الموضوعات المختلفة المطلوبة منه، ويتقدم في أشكال الفن الواقعي السائد، ويصبح بعدها من الفنانين الواقعيين المتميزين والتي بدأت تأخذ شكلا خاصا، سواء من حيث الموضوعات أو المعالجة.

ويرسم العديد من اللوحات التي تصور الموضوعات المختلفة، الوجه والموضوعات الانسانية، والطبيعة بمختلف أشكالها، ويؤكد خصوصيته حين يرسم السماء أو الأفق الملبد بالغيوم، أو الفراغات التي تحيط بالأشياء، لتعطي معنى جديدا، وهذا المعنى يرجع إلى أنه قادر على تصوير الصراع في الطبيعة بالذات، بين غيم وسماء وأرض، وبين بشر يعيشون هذه الثقليات ويتحاورون معها.

ونستطيع أن نرى — أخيرا — كيف عالج أحمد ابراهيم الموضوعات البانورامية الكبيرة، التي تفسح له المجال ليعطي الشكل الخاص، فالمشاهد هي عبارة عن امتداد الجبال وتداخلها فالجبال في الأفق البعيد، وتندد العناصر الطبيعية الأخرى، مجدية وحركية لتوصل بين ما

الاتجاهات التغيرية المعاصرة

من أجل تقديم الجوانب الاجتماعية والسياسية، وتمت عملية ربط الجوانب الذاتية بالجوانب الاجتماعية والانسانية، ولعبت الأحداث السياسية دورا كبيرا في هذه التحولات، اذ جعلت الفن ينتج نحو الموضوعات القومية الملحة التي برزت، وابتعد عن أن يبقى ذاتيا شخصيا في تمثيله الفني.

وذلك لأن أحداث نكسة حزيران عام ١٩٦٧، وما قدمته من فواجع وآلم عززت الوجدان العربي، وجعلت الفنان يعيش في حالة حصار وقُرق شديد وعبرت اللوحات الفنية عنها، التي قدمت — في البداية — الفن الذي يعكس هذا القلق والحيرة، والانطواء أحيانا، والتي ساعدت على تبديل الأشكال الفنية والأساليب المتبعة، وهي التي جعلت الفنانين التعبيريين يبحثون عن شكل خاص بهم، ويجمع الأشياء الذاتية، والجماعية المشتركة، وأثبتت الفنانون قدراتهم على إعادة النظر بالأساليب المتبعة، وربطها بما هو علي، والتي أعطت التعبيرية القدرة على تقديم هذه الأشكال، وأعطت للتعبيرية القدرة على إيجاد المبررات لتبقى، وعبر لغات فنية شخصية خاصة بكل فنان.

« لقد كانت البداية عند التعبيريين فردية ذاتية ... ثم تمت عملية ربط الجوانب الذاتية بالجوانب الاجتماعية والانسانية ».

لقد اكتشفت الحركة الفنية في سورية أهمية التعبيرية منذ الخمسينيات، من هذا القرن، وارتبطت التعبيرية في بدايتها بالجانب الذاتي، ولوّنت الأهمية على كل ما عدله، وبالعلاقة الوطيدة التي تربط الفنان وإنتاجه الفني، وقدم الفنانون معاناتهم الخاصة، وربطوا الفن بالجوانب النفسية الكامنة داخل الفنان، وتوصلوا إلى الأشكال الفنية الملائمة للتعبير عن هذه الجوانب، وتجسدت المشكلات الانسانية الحياتية في الأعمال الفنية، وأعطت الصيغ الفنية الملائمة.

ولهذا كانت بداية التعبيرية فردية ذاتية، ألحت على المعاناة الشخصية للفنان، وانعكاساتها على اللوحات، ويعكس الفنان مشكلته الذاتية، ويرجمها في أعمال فنية، ويقدم الأشكال الفنية السائدة لتتلاءم مع هذه الأهداف الجديدة.

وفي الستينيات، تطورت التعبيرية تطورا كبيرا، وذلك

وهكذا بدأت عملية إعادة النظر في كل ما هو موجود من أشكال، وعملية ربط التشكيل التعبيري بالواقع، والتفاعل مع هذا الواقع، في التراث، واستخدمت العناصر والأشكال وتعددت الرموز التي تم استخدامها على نطاق واسع.

إن التعبير، مدرسة فنية حديثة، تلج على الحالات المأساوية للإنسان، وتقدم المعاناة التي ترتبط، بواقع لا يستطيع الفنان التلاؤم معه، ولا يرضى طموحاته، ويقوم الفنان بنقل هذه الحالة إلى اللوحة، عبر تشويه الشكل الانساني، أو عن طريق الألوان، الملائمة للتعبير عن الحالة المعاشة، وقد يتحول الفن عندهم إلى ممارسة دور النقد الاجتماعي، عن طريق تصوير الوجوه، واعطاء الانسان في حالة أدنى من الواقع المرئي، وليس عن طريق التسجيل الواقعي الدقيق، ولا عن طريق المثالية التي تهتم بتجميل

وهذا أصبح الفنان التعبيري، يرسم الأشياء لا كما هي عليه في الواقع، بل كما يراها ويضيف الرؤية الشخصية، ولهذا اختلفت الأشكال التعبيرية عن بعضها، وتباينت من فنان لآخر، ومن مرحلة لأخرى، ومن بلد لآخر، إذ لجأ الفنانون إلى الواقعية الانتقادية، وآخرون يفضلون البشاعة على الجمال، ووصلوا إلى إثارة كل ما هو مشوه، وعكسوا الحالات الوجودية، ورؤيتهم للواقع وفي نفس الوقت يقدم التعبيريين التجريديون، الرؤية الملونة، والحالات الذاتية في أقصى حالاتها اضطرابا ورمزا، وقلقا يترجمه الشكل ولحظ الذي حمل طاقة جديدة، ويقدم الانفعالات الذاتية الشديدة القوة.

وعبرت التجارب التعبيرية التي ظهرت في السبعينيات، عن كل هذه القضايا، إذ نرى التشويه للأشكال الانسانية، قد أخذ يصبح أكثر حدة مما كان، وقدمت المشكلات المأساوية بوضوح كاف، وجمع الفنانون التعبيريين بين حالات التشويه، مع الاضافة الخاصة، كذلك أخذت الألوان المعاني الجديدة التعبيرية، إذ لم يعد اللون يسجل الواقع، ولا يعطي القيم الضوئية المألوفة، بل أصبح يعكس المفهوم، الذي يرى، أنه من الممكن أن نشحن اللون بطاقة جديدة، ليعكس شيئا خاصا.

واستفاد الفنانون الشباب من التجارب السابقة، وقدموا التجارب الشخصية التي تعكس الرؤية الخاصة التي تجمع بين ما في التراث القديم من أشكال، وفي التراث الشعبي، ومن القصص الشعبية، والأساطير، وقدم المنظر التعبيري، وكذلك اللوحة المجردة، أو الأشكال الانسانية التي تقدم عن طريق مضمون خاص، مما أعطى لكل فنان منهم، تفردا في البحث، واستقلالاً في التفكير، وفي كل هذه الحالات أصبحت العناصر المأخوذة جزءا من تكوين الفنان، وكذلك الأشكال الوافدة أو المولدة، وأعطى هذا للحركة الفنية الكثير من المفردات الفنية، التي لم يكن يحصل عليها، لولا هذه الرغبة العاروة عنده لتقديم ما هو خاص، وله علاقته بواقع الانسان ومأساته.

ونستطيع أن نوضح هذا كله اذا درسنا بعض التجارب التعبيرية الهامة.

اللوحة، وعبرت الخطوط المثبتة عن هذه القوة، وتداخلت الوجوه، والأجساد مع الأسلحة والزخارف بحيث تحس بتلاحم نضال أبناء الشعب كله، وتؤكد الصياغة على هذا التلاحم، وتبرز في الأجزاء الأخرى من اللوحة، بعض مشاهد من الأرض المحتلة، فربط هذا التلاحم مع الهدف الأساسي للثورة : تحرير الأرض.

وتعمل الزخارف المساحات أكثر جمالية، وتتحول إلى زخارف مترابطة مع بعضها، وتجمع الأشياء في وحدة لا انفصال فيها، وهو يلخصها ويدمج بينها، لكي تصبح كل مساحة مساعدة له على تكوين اللوحة.

وفي لوحاته الأخرى يعود إلى أساليب التعبير الشعبي في عترة والزير ويلجأ إلى حلول فنية مستمدة منها، تكسيه نضجة فنية خاصة، حين يعطي هذه الأساليب المفاهيم الحديثة، ويجدد من خلالها، ويقدم المضمون السياسي، بأسلوب متجدد خاص.

لقد تأثر الفنان برهان كركوتلي بالصياغة التعبيرية التي أخذ منها، في مراحل الدراسة الأولى، وأضاف الصيغ الفنية الشعبية، والمفاهيم المرتبطة بها، والتي تمثل الأسلوب المحلي الذي ساعده على تقديم لغة فنية خاصة.

وارتبطت موضوعاته بالقضية الفلسطينية، وأصبحت العمود الفقري لأعماله وعبر عن المشكلات الاجتماعية والانسانية، والتي ترتبط بالثورات وحركات التحرر، الوطني والانساني.

واستفاد من الأشكال المرسومة على الأقمشة الشعبية، والكتب القديمة، والسيوف وغيرها، لتقديم لوحة تميّية الطابع ولها تشكيلها الخاص، الذي يجمع بين الزخارف والكتابات والرسم والموضوعات التي أخذها من القضايا الملحة التي تشغلنا.

ويمكن اعتبار لوحته القضية الفلسطينية، أكثرها أهمية وأغناها بالعناصر، فالرجال أقوياء في القسم الأسفل من

فصلهما، تضاهي الطبيعة هي تجاعيد هذا الوجه وعيون الانسان هي وديان، والأنف جبل، والحنود هي حضاب وما ينمو على الوجه من شعر يماثل ما ينمو على الأرض، وأنفسح الجبال المزج التعبية بالانطباعية.

وان هذا الترابط يمثل شكلا من أشكال التعبير، له صلاته بالواقع المحلي، وذلك عبر توحيد الانسان والطبيعة وتداخله معها، وإضفاء الأحاسيس الانسانية، وعلى الأشياء التي تحيط بالانسان، وتأخذ هذه الأشياء أهمية كبيرة، لأنها تمثل الرموز التي تنقل ما يريد الفنان إلى الآخرين، لتصبح هما مشتركا، وهكذا ربط بين ما يشغله وما يهم به الآخرون ليصبحا شيئا واحدا.

وحين استخدم الطبيعة الصامتة أو المناظر أو دمي الأطفال تطورت التجربة وأخذت شكلا أكثر موضوعية، وابتعد عن المباشرة إلى الرموز، التي ترجمها الأشكال، والحركات وضربات الفرشاة الحادة، والتي تلف اللوحة لتعكس العالم الداخلي، وما فيه من مشكلات، وما ترسخ فيه من مناظر طبيعية ترجمها الألوان.

لقد برزت أهمية الفنان مروان قصاب باضي، كأحد الفنانين التعبيريين، الذين قدموا التعبية على نحو خاص، يجمع المعاناة التي يعيشها أشخاص لوحاته، وبين المأساة التي يعيشها، وقدمها على نحو شخصي متميز.

بدأ فنانا انطباعيا، ورسم المناظر الطبيعية، وقدم اللغة الانطباعية حين بدأ يرسم في الخمسينيات، وقبل دراسته للفن في برلين، واحتكاكه بالفن التعبيري الألماني وإطلاعه على الأساليب التي قدمها.

ثم قدم ذكريات طفولته ومراهقته، والوجوه التي تعرف عليها، والتي تحمل بعض التشويه لتضخيم الوجه، وتبديل الملامح، أو التقليل من أهمية الجسد على حساب الوجه وفي هذه اللوحات نرى الأشكال التعبية التي تنم عن الاهتمام بالنقد الاجتماعي.

وتطورت التجربة، حين بدأ يرسم وجهه مضخما على مساحة اللوحة، وبرزت الأخاديد التي تمتد بمثل الأرض الواسعة، فأصبحت الأرض هي الوجه، ولا يمكن

ففي لوحة الفارس يقدم الانسان كفارس يقاتل مع حصانه، وقد ترابطا معا، وتداخلتا ليصبغا شيئا واحداً، ذلك فيه الدلالة على المصير الانساني، وعلى المأساة التي تنتظر الفارس، وليس الا الحصان ليكونا معا في مواجهة الحياة.

وكذلك يفعل في لوحاته الأخرى، التي تصور الطبيعة الصامتة تواجه نفس المصير، وتتحدث عن الانسان عن طريق انقضاء المسحة الانسانية عليها، وكذلك يفعل حين يصور فتاتين فعلى الرغم من العلاقة الحميمة، نجد أن المأساة تغلف كل شيء.

ان من الواضح أن المنطلقات التي قدمها خاصة جداً، وكذلك هي الحلول الفنية، والتي تصل إلى إيجاد من خلال بحثه عن المشاكل الانسانية، وتصويرها، والبحث عن مشكلة الانسان المعاصر. المستلب، الذي يحاول أن يكون شيئاً قيماً في عالم الأشياء التي لا تملك أية قيمة.

لقد اكتشف الفنان لييب رسلان صيغة فنية خاصة به، وذلك لتقديم موضوعاته التي تلح على الانسان ووضعه المأساوي، وصورة أمام الفراغ وحيداً وصغيراً، وتسحقه هذه العوالم التي تحيط به من كل جانب، وهو يحاول الخلاص ويستعين بكل ما حوله من أشياء كي تساعد على تحقيق ذلك، ولهذا ألح على أهمية الأشياء التي تحيط بالانسان، وأعطى لكل شيء دوره الخاص، واستعان بالرموز لكي يؤكد على خواء العالم المحيط بالانسان وفراغه، ووحدة الانسان في مواجهة القوى التي تسحقه، أو الصراع الذي يكون الانسان فيه طرفاً والقوى التي تسلبه كل مقومات الحياة، وتحوله إلى شيء كالأشياء التي نراها حولنا لا معنى لها ولا قيمة الا اذا أحسنّا استخدامها.

وتجلى هذه المفاهيم في اللوحات المليدة التي رسمها مثل الفارس أو الطبيعة الصامتة أو الفتاتان، وفيها التأكيد على أهمية التناقض بين رغبة الانسان في الحياة، وصراعه مع القوى التي تسعى لاستلابه.



8151



8152



القارس

المستعملة، ولجأت إلى أشكال الطباخة على الورق بشكل مباشر، وتقديم الوجوه المشوهة بالخطوط السوداء التي كشفت عن عالم ذاتي غني، يتفجر في وجوه تعاني، وقد تحولت الأشكال عندها للتعبير عن مأساة المرأة وعالمها المضغوط والفاجع.



فنيات

لقد تنوعت تجارب الفنانة ليلي نصير واختلفت منذ عودتها من دراسة الفن في القاهرة، إذ انطلقت من التجارب الواقعية التي رسمت فيها الأشخاص والزهور برماديات ولون أبيض على خلفية بلا لون، ثم انتقلت إلى رسم الموضوعات الانسانية والاجتماعية التي تختلف في مدى تحويلها للواقع المرئي، وخصوصا لوحاتها عن التمييز العنصري التي قدمت الأجساد البشرية، وقد تحولت إلى عظام، وحماجم لتؤكد على تفاوت هذه النظرية العنصرية.

ثم استقرت على أسلوب شخصي هو مزيج من الواقعية والتجريد، وذلك لأن التكوينات التي لجأت إليها تجريدية هندسية الطابع، والتفاصيل التي نراها داخل الأشكال الهندسية لها طابعها الواقعي، لهذا تبدو هذه التفاصيل أكثر أهمية لأنها قدمت الموضوعات الاجتماعية والانسانية، بتفاصيل مجهرية الطابع، ومساحات هندسية مهشمة مجزأة، وتكشف فيها القضية التي تعالجها.

ولقد تنوعت الموضوعات التي قدمت، تارة سياسية وأخرى اجتماعية أو انسانية، لكن الشيء الواضح هو أن هذه الموضوعات على صلة بالأحداث التي تمر، والتي تجد تأثيرها المباشر عليها، وتنتقلها إلى لوحته بشكل حديث يقدم الرموز، ويتعد عن المباشرة.

وفي المرحلة الأخيرة من تجربتها، بدلت التقنيات

لكن أفضل التجارب هي التي أخذت من تدمير، والتي تحولت الوجوه فيها، والأشكال إلى الصياغات الحديثة التعبيرية، وهذا ما عبرت عنه لوحته نساء التي رسمها عام ١٩٨٣، والتي تعطي فكرة واضحة عن أسلوبه الشخصي، فهو يرسم هواجس النسوة الموزعات على حقل ومعاناتهم، وقد تدخلت الوجوه بين قرويات تدمريات، وبين وجوه النحت التي أعطت للشخصيات ميزات خاصة، هكذا استفاد من هذه الأشكال العريقة وأعاد صياغتها، لتحمل المشاكل الذاتية والاجتماعية المرتبطة بالحياة المعاصرة في تدمير.

فكانه، حين يفوس إلى أعماق نفسه، معبرا عن خصوصيتها، يربط بين ما هو مخزن، وما هو قديم عريق في بلدته ووطنه، وله مشكلاته الناشئة عن عدم التوافق، والانسجام مع الواقع الخارجي المعاصر.

ولد الفنان أحمد مدون في تدمير، وعاش في هذه المدينة الأثرية القديمة، وتلقى درسه الفني الأول في آثارها، وعلى الرغم من ابتعاده عنها بعد ذلك، إلا أنها ظلت عميقة التأثير عليه، نراها في العيون التي يرسمها، وفي أسلوب تحليل الأشكال الانسانية والوجوه.

وفي نفس الوقت، تأثر بالتجارب الفنية العالمية بيكاسو على وجه الخصوص، وعوالم السيميائيين، والتجريبيين، والتي أثرت عليه تأثيرا يعادل تأثير تدمير، وهكذا تحولت العوالم التدمرية لديه إلى مخزون داخلي، يبرز حين يعبر بعفوية، وامتزجت بخياة الطفولة في المدينة، وبالعالم الحلم الجميل الذي يصور الصبوة إلى الصفاء والجمال، والقيم العربية الأصيلة.

وهكذا تعادلت هذه التأثيرات كلها، ومثلت جملة من العناصر المتداخلة والتي تستقل كل تجربة فيها عن



تدمريات

التدخلات اللونية والشكلية، التي تعطيها المعالجة لقطعة المعدن بالحراوة.

ولعل أهم تجاربه في هذه المرحلة هي لوحته **فلسطين**، التي قدمت لنا الرمز الصليب، الذي عالج به رؤية تعبيرية خاصة، وهكذا تحولت الأشكال لتصبح أكثر تعبيرية رمزية، وأعطى الدليل على أهمية فن المينا في تقديم لوحة معاصرة، لمعالجة الموضوعات السياسية.

وفي لوحاته الأخرى التي رسمها للطبيعة، والطبيعة الصامتة، تحوي على التحوير للأشكال وكذلك الرؤية الحرة للتكوين، والتي أعطت للعامل الذاتي أهمية كبيرة.

لم يكن الفنان علي السرميني تعبيريا في بداياته الأولى، بل كان واقعيًا، ويلج على هذه الصيغ الواقعية التي تقدم الواقع دون تحوير له، أو تحريف، لكن دراسته في ألمانيا جعلته يتأثر بالأشكال التعبيرية السائدة، التي جعلت تحمل المضمون السياسي والاجتماعي.

ولقد استفاد من التقنيات الفنية التي درسها، لتقديم اللوحات الجدارية، التي استخدم فيها مادة المينا، والتي حققت نجاحا في تزيين المباني بالأعمال الضخمة، لكن علي السرميني استخدمها لتقديم موضوعات صغيرة الحجم لها طابعها الشخصي، والتي اعتمدت على



منظر

الاجتماعية التي كانت على صلة وثيقة بالمرأة، وواقعها الحياتي عندنا.

ولجأت إلى التدايعات التي ربطت فيها بأعماق التراث، وما يختفي في النفس من مشكلات، وعن طريق الرموز أعطت الموضوعات الانسانية المتنوعة.

واستخدمت الرسوم الطفولية، التي تملك طابعا خاصا، وربطتها بالموضوعات الانسانية وعلى خلفية مجردة، وألحت أهمية العلاقة بين المرأة والطفل، وما تحمله هذه العلاقة من قيم، وقدمت التكوينات المتحررة لونا، والمتداخلة والتي ملكت بالرموز الدالة على الموضوعات التعبيرية، والتي أخذت من عدة مصادر وتجمعت في لوحة واحدة.

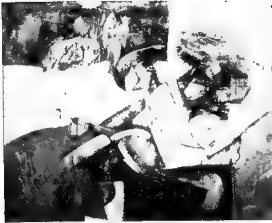
كانت البداية للفنانة أسماء فيومي تجريدية، وقدمت العلاقات اللونية المعبرة، وضمت اللون الأرجواني الأحمر، والأسود الفاحم المعبر، والتي أعطت تناسقا لونيا بعيدا عن الواقعية الدقيقة.

ولقد تطورت التجربة بعد ذلك لتنتج إلى اللغة القادرة على التعبير عن الموضوعات السياسية، والتي عبرت عنها عن طريق المساحات المجردة نفسها، والتي تحولت لتقدم مدينة القدس، أو القدائي إلى غير ذلك من الموضوعات الهامة في المرحلة تلك.

وفي المرحلة الثالثة والهامة، فقد تميزت بالانتقال من الصياغة التجريدية إلى الشخصيات والتي حملت التأثيرات لتكوين اللوحة الأساسي، وقدمت الموضوعات



نساء وطيور



تجريد



تجريد

لقد انطلق الفنان عبد الله مراد من المنظر الطبيعي، وصوره بأشكال مختلفة، وصوره ليقدم الموضوعات التي ازدادت تجريدا يوما بعد يوم، وإحساس مرهف ينقل اللون، وعجينة نسمة للمساحة، ورأينا له الشواطيء الخيالية المؤلفة من بحر وصخور وأفق بعيد، ولجأ إلى التبسيط، وأعطى لوحة يتداخل التجريد فيها مع الواقع.

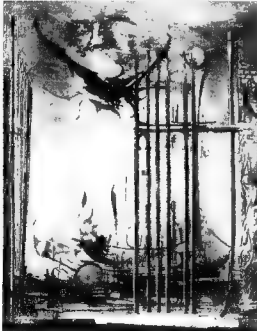
ورسم أشكال الصخور والبشر، وجورها عن طريق تهديم المظهر الخارجي المتوازن، وحيث أصبحت المناظر خاضعة لعملية الحث الذي تقوم به الرياح والماء، وريط هذا التهديم للأشكال بالعالم الداخلي، الذي يعدل الأشياء، ويعيد صياغتها لتعكس المضمون الانساني.

وعاد بعدها إلى الواقع مرة أخرى، وأعطى عالما هو المزيج من الرؤية الخاصة للواقع على أنه عالم فيه البشر يعزلون عن بعضهم بفراغات كبيرة، وعالم الانسان في وحدته، وتهديمه رغم وجود الآخرين، وهكذا قدم الواقع المأساوي وما فيه من عزلة انسانية قاتلة.

وفي المرحلة الأخيرة استقر على التجريد، والصياغة التعبيرية المجردة، التي تؤكد على القدرة التعبيرية باللون وحده وعلاقاته ومشاعره خاصة، التي تؤكد على غنى العالم الداخلي، الذي ازداد تأثيره على اللوحات في بعض المراحل، وأصبحت اللوحة المعادل الخارجي لعالم داخلي مضطرب، متداخل، وغني بالأشكال المبتكرة الغنية بالأحاسيس الانسانية.

المعاصر ويحثه عن الاستقرار، ومأساة الإنسان وضياعه في العالم وعدم الاستقرار الذي نراه نتيجة لانه يؤمن بالخلود والعودة إلى الجسد، وذلك ليكفل السعادة لنفسه.

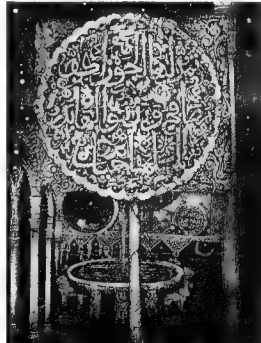
ولقد تداخلت هذه التجارب مع عالم ذاتي غني، وما يحمله من غموض، وما فيه من رموز، والتي تدل على قدرة العالم الداخلي الذي ينطلق منه على اغناء الواقع، وهكذا توصل إلى العالم الخاص الذي يجمع الحدائث الفنية مع عالم التراث التدمري والكتابات العربية للوصول إلى لوحة لها أكثر من بعد، وتطل على أكثر من عالم، وتوحد الرؤى المختلفة في كل واحد.



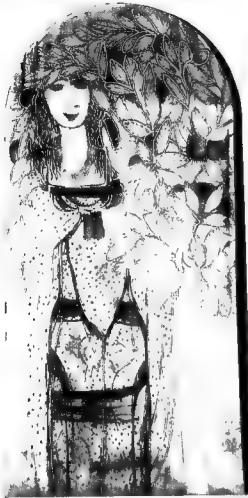
من وحي تدمر

لقد ولد الفنان علي سليم خالد، في تدمر وتأثر بالتراث التدمري العريق في البداية، واختار القبور التدمرية التي أعطت الإلهامات المختلفة، حيث يختلط الجمال بالخوف، حين ندخل إلى المدفن، وتتصاعد الانفعالات المختلفة، والأجواء الخاصة، وعوالم ما بعد الموت والتي تختلط العناكب فيها مع الجمال والأشكال التحتية.

وساعدته دراسته لفن الحفر على الحجر وطباعته في باريس على تطوير التجربة، إذ اختلطت الأحلام الطفولية بالتفانيات المتطورة والعوالم السريالية وواقع الإنسان



من وحي الأندلس



قصة

تشدنا إلى عالم الطفولة، والحب والفرح، وعبر الحلم وتستعيد الرؤى وتعديل التأليف لتحقيق علاقة انسانية. تبدو طبيعية أكثر مما يبدو في العالم وهي هذا لا تمكس الواقع فقط، بل تستحضر الماضي، وتعطي لغة فنية خاصة حديثة، مليئة بالحياة والجدة، وتقدم اللاوعي والمتخيل بما هو واع، وتعطي نظاما جديدا لعلاقات الأشياء مع بعضها.

حين نشاهد أعمال الفنانة شلبية ابراهيم، نحس بقدرتها على خلق عالم جديد، فيه التكوين المبتكر، والتأليف الذي يملك العلاقات الجديدة والمفاجئة للمشاهد لما تقدمه من حلول تشكيلية، وصيغ فنية مستنبطة، وفي هذا العالم، نرى الطيور والزهور والحیوانات مع البشر، وقد أعادت خلقهم خلقا جديدا ومتعجرا، لتبعدهم عن وجودهم الأول، ولهذا تفاجئنا كل لوحة بما تطرحه من قيم، وما تقدمه من تشكيلات ورؤى.

ولهذا لا ترى عناصر لوحاتها على الوجه المتعارف عليه، بل لقد تبدلت المعالم وتغيرت الأوضاع، والتي وصلت إلى الصيغة المستحيلة واللامألوفة والتي تسهم في تعديل كثير من المفاهيم وعلى نحو جريء، تماما، إذ يستطيل الوجه أو الجسد وتبدل أشكاله ويتداخل مع آخر على نحو لا يمكن تبهره عقليا، بل يفرض وجوده علينا فنيا.

وتساعدنا قدرتها على الخلق، تأتي من عالم داخلي مخزون، ومن قدرة على استعادة الماضي ودمجه بالحاضر، ولهذا نراها تلك القدرة على تعديل المفاهيم المألوفة، والقيم الجمالية المتعارف عليها، وعلى نحو جريء ومفاجئ، حتى تصل إلى خصوصية لا نراها إلا عندها.

ولهذا تتجلى أمامنا الأشكال التعبيرية، التي تبدو مستحيلة، وهي لهذا تتلاعب بالموضوعات وتقرّب الأشياء التي لا تقرّب، وتقتنع بما لا يمكن أن يقتنع حين

متحديا كل ما يمنعه من ممارسة دوره.

وقد استعان جورج ماهر بأسطورة جلجامش، بعد ذلك، ورسم اللوحات العديدة المستوحاة من الأسطورة، التي ساعدته على تقديم الشخصيات البطولية في صراع مع بعضها، وخصوصا جلجامش وأنكيادو، وأضفى على الأسطورة المعاني المعاصرة المرتبطة بصراع الإنسان المعاصر، وتوصل إلى لغة تعبوية خاصة أكثر واقعية، وأسطورة، وعكس عبر التشويه عنف المعركة التي تخوضها ضد قوى الشر، وأكد على وضع الإنسان الذي يسعى نحو ما هو أفضل، وما يتعرض له من تشويه كانيكايري، وأكد على أهمية التراث وما فيه من عناصر تساعدنا على تقديم لوحة حديثة، وتوظيف ذلك من خلال الحركة المستمرة للخط اللامتناهي، الذي يساعد على إعطاء لوحة متناسكة، وأهمية لإعطاء واقعية ما طابها الجدل.

يقدم الفنان جورج ماهر مفهومًا مختلفًا للتعبوية، ويستبعد عن الجانب الناقدي، ويربطها بالجانب السياسي ويلجأ إلى الأشكال المرقطية التي تتداخل مع بعضها في صيغ لها خصوصيتها، ولهذا لا نميز شكلا عن آخر، ونحس بالحركة التي تلف كل شيء، ونرى التشويه للشكل قد اتجه إلى تصوير حالة مسرحية درامية.

وحين يرسم الأشخاص الضخام من منظور خاص، أدنى من الوضع الأفقي للرؤية، نحس بضخامة الأشكال والتعديلات التي أجريت على الأيدي والأرجل لتخدم هدف التعبير الفني، وتقدم جبروت الإنسان وقوته، وفي نفس الوقت دراما الإنسان في حياته اليومية.

لكن الشكل المرقط حين يمتلئ قويا، نراه متهدما، وذلك يشعرنا بالقوى التي تحيط بالإنسان تفشل في تحيطه بالشكل الثباتي، وإن كانت قادرة على تشويهه، ولهذا لا نستطيع منعه من ممارسة دوره، ولهذا نراه قويا

كبيرة، وهكذا يتفاعل العفوي الصادر عن العوالم اللاشعورية، مع ما هو عقلي وفكري، وكذلك ما يمكن أن نرده إلى الثقافة والمعلومات، وما هو خاص في أسلوب التناول.

كما نغس بأن العناية بالتكوين قد شغلته أحياناً، وذلك حين رسم الأشكال الانسانية المتداخلة بإيقاع خاص، وحين يستخدم الخط اللامتناهي، الذي يمر بكل عناصر اللوحة ليربطها، موحداً التأليف، ويضيف اللون الذي أصبح موحداً شاعرياً، يربط الأجزاء، ويقدم لغة تشكيلية حديثة تعتمد التدرج الضوئي.



الحب المسحور

لقد درس الفنان كرم معتوق في بولونيا وقدم شيئاً خاصاً، يجمع بين المطلقات السيمالية، وبين الموضوعات المحلية، والأساطير القديمة، التي ساعدته على خلق جو متميز، فيه الواقع الذي يأخذ منه الكثير من الموضوعات، وفيه الحلم الذي ساعده على الوصول إلى عالم يمتزج الواقع فيه بالخيال.

وهكذا تداخلت العوالم في اللوحة الواحدة، وأعطت حسداً من الأشخاص، في كل الحالات الممكنة للانسان، نراه عارياً، واقفاً وجالساً في وضع الانسان المألوف، أو في أوضاع التحويرات التي تطرأ عليه، تارة يتداخل مع غيره، أو مع الأرض التي يعيش عليها، ويتداخل معها في حوار أبدي له عدة صيغ، ونصل إلى وضع الانسان الذي يعيش المأساة بشكل كامل، كأنه يقلنا الى عالم الجحيم الذي صوره الفنانون، وقدموا من خلاله مشكلة المصير الانساني، وحالة الحصار التي يعيشها الانسان في الحياة وما بعدها.

ونغس بأن خلف هذا التأليف الحديث للوحة، رؤية عضوية ناشئة عن حالة تداعٍ انفعالي يرسم بها، ويعطي التحولات الشكلية، والتي أصبحت متداخلة، ولها عدة مصادر يأخذ منها، ولكن هذا الاستحضار، لا يكون عفويًا تماماً حين تتدخل المعلومات والثقافة، وأحياناً قصائد الشعر والتي تسخر لخدمة اللوحة، وتعطيها أهمية



المراكب

والذي نحس بأنه يعيش أزمة حادة، ناشئة عن أنه يبدو وحيدا يناضل ضد كل القوى الباغية، وحتى يكون مع الآخرين، ولهذا طرأت التغيرات عليه، التي جعلت الشخص يبدو أقوى من الصياغة المألوفة له، حتى يستطيع البقاء، ولقد استعان بالألوان الحارة الحمراء والزرقاء، التي أسهمت في جعل اللوحة أكثر قدرة على التعبير عن الموضوعات الانسانية، وكشف التراجيدي الانسانية، من خلال تضاد الأشكال والألوان، وأعطى ذلك للوحة خصوصية، على ارتباط بالحياة اليومية. والصياغة الحديثة للوحة، التي تربط الأشكال الفنية بالمساحات الملونة، الغنية بالتدرجات الضوئية.



رجل وامرأة

لقد اهتم الفنان عبد القادر عزوز بتصوير الجدران القديمة في مدينة حمص في البداية وربط بين هذه الرسوم وبين الإنسان، الذي يعيش في هذه المدينة، كما أكد على العلاقة الحميمة التي تربط بين الإنسان والمكان الذي يعيش فيه، ويتفاعل مع عناصر البيئة المحلية التي تعطيه الخصوصية.

وهذه التجارب الأولى، هي التي أعطته المنطلقات نحو فن متميز خاص، فيه الأشكال المرسومة على الجدران في المدينة والريف، وأضاف إلى ذلك اللون المحلي المميز لسكان الريف، وهو لون التربة في الأرض المحيطة، والذي تصنع البيوت منه في الريف، لون مميز مزيج من الأصفر المحروق في الشمس، والذي يسخرننا حين نراه مجددا في الصحراء القريبة، وكذلك تأثير عوالم الطفولة، والتي أعطته العفوية، والتي نفذها كما لو أنها آتية من الماضي، من الذكريات القديمة، ولها طابع مؤثر وقادر على الاستمرار.

وفي المرحلة التالية من التجربة التي مرت على عبد القادر عزوز، بدأ يعطي الإنسان الأهمية الأولى، ووجهه على شكل يبدو عمورا على نحو يبرز مبادئه، وقوة جسده الذي أصبح قادرا على المقاومة، والوقوف بوجه كل القوى التي تعاديه، وأصبحت لوحته تحوي على شخص أو أكثر، وهي تروي قصة انسانية، واقع الإنسان المعاصر

مثل الاكليليك والأحبار الملونة.

وهكذا دخلت في مرحلة جديدة، هي اللوحة التجريدية التي نستمدّها من الطبيعة، وفيها الواقع والاضافات وأصبحت أمام لغة خاصة بها، تارة يشدها الواقع فتستجيب له، حين يكون الموضوع يتفق مع أهدافها، وأحياناً تشد الواقع وتخضعه لما تريد، وتتصرف به كما تشاء، وهكذا تصبح اللوحة دوماً موضع أخذ وعطاء، وعملية تنازع بين ما هو موجود في الواقع، وقادر على الإنحاء، وبين ما هو مضاف إليه، ليكون أكثر جمالية وشاعرية، ونحس بأن وراء ذلك كله، الرغبة في الوصول إلى لوحة متناغمة الألوان، ومتألّفة الصياغة، والموضوع المرسوم مسيطر عليه تماماً، والاضافات من أجل أن يكون الموضوع، معالجا بشاعرية، ويقدم لنا الاضافة الفاتية الداخلية التي بدأت تبرز في اللوحات.

لقد انطلقت من الألوان المائية، وسمت صفات اللوحات، التي تصور الطبيعة الجميلة في دمشق وضواحيها، وقدمت الشكل الذي نستطيع أن نقول عنه، بأنه محاولة لدخول العالم الجميل الواقعي، الذي تراه مع العالم الذاتي، الذي يسعى إلى إقامة توازن في اللوحة بين ما أخذته من الواقع والاضافات عليه.

واستطاعت أن تثبت قدرتها على التحكم بالفرشاة التي ترسم بها، لتقدم للنظر بيسر وسهولة كبيرتين، لأن اليد التي ترسم قد اعتادت على نقل اللون بحبرة، ثم توصلت إلى الرؤية الشخصية الحديثة، التي لا تنقل ما ترى بقدر ما تنقل الأحاديث اللونية المنسجمة، والمتناغمة، وبالفرشاة العريضة التي لجأت إليها ثم الاضافة إلى اللون المائي، بعض المواد الأخرى لتصل إلى لوحة مركبة لونا، وفيها اللون المائي والاضافات بالألوان الأخرى

والأحياء القديمة والتي نراها جميلة تعضي الإنسان القدرة على المقاومة، رغم أنها تخضع مثله إلى التحور والتغير الشاملين أحيانا.

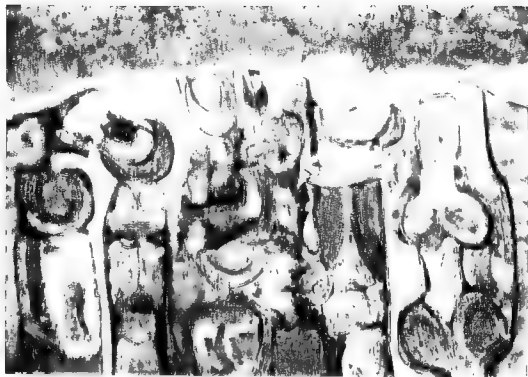
ولجأ نذير اسماعيل إلى التكوينات المتحركة التي أعطت اللوحة حيوية، وجعلت الأشكال البشرية تندمج مع البيوت، والمحوانات مع الزهور، وعن طريق إيقاع موسيقي يعبر عن الشكل الحديث، من التعبيرية التي تتمتع بالخصوصية.

وحين رسم الوجوه، نراه يرسم شخصا واحدا. مستقلا عن غيره، تعزله الخطوط الهندسية التي تمثل الوسيلة التي توضح عزلة الإنسان ووحشته، وقدمه مع الآخرين أحيانا ليصور عالمه المتداخل واشتغاف معهم، وريضا بين الإنسان وبين القوى التي تقاوه، وقد تعددت الأشكال، وتداخلت مع بعضها لتقدم لنا شريضا سينمايا يعرض الحياة، وتبدلات الناس في علاقاتهم مع بعضهم ومع المحيط، وتوصل إلى اللغة الخاصة الأكثر قدرة على جمع الحداثة والموضوعات الانسانية.

لقد تأثر الفنان نذير اسماعيل بالأحياء الشعبية القديمة، التي عاش فيها، وقدم المعاناة التي هي نتيجة لتأثره بالعيش في حي شعبي، وهي التي أعطته المخزون الداخلي المأساوي الذاتي، الذي أمدّه بأشكال حديثة من التعبير ترتبط بالانسان وحياته اليومية.

وقدم الواقع الذي يريده، عن طريق عملية تأليف تجمع جمال الواقع المرئي، من الطبيعة إلى الزهور، والبيئة المحلية بشكل عام، والتي تتناقض مع واقع الانسان المعاصر، الذي يعيش في هذا الواقع ويتفاعل معه.

وأحاط الانسان بالسواد في البداية، ليعبر عن الحالة المأساوية، أو العلاقات الهندسية التي تحجز هذا الانسان، وبرزت المظاهر التي تدل على الوجوه التي تعيش المأساة، اذ تعلمت المعالم الأساسية للانسان، وضاعت سماته المميزة له، وبرزت القدرة الكامنة في هذا الانسان على التحمل، والبقاء رغم كل الظروف القاسية، وألح على علاقة الانسان مع الأشجار والطيور والبيوت



قرية



قرية

على المساحة الشاعرية، وقد تحقق له أن يفصل عن أرضه نتيجة لما يحيط به من قوى معادية، وهو لما يقدم تراجيدية الحياة الانسانية، في علاقات الانسان مع الأرض، اذ أن هذا الانسان القوي، لما يملكه من ثراث، وذلك نتيجة لارتباطه الصميمي مع الأرض، قد حقق المعجزات وبقي حيا رغم كل شيء وتوصل إلى العلاقة الجلية مع أرضه، التي تمده بكل العناصر، وفي نفس الوقت تسهم في وضعه المعذب.

ولقد ازدادت الأشكال المرسومة، بعد ذلك، تعبوية ومأساوية وبالعلة التشكيلية التي تجمع القوى المتعاضدة، عبر وجوه هندسية، وتحولات الوجوه إلى الصيغ المستحيلة، التي تؤكد على أن الفن هو الذي يجمع بين العقل والمخاطفة، والأشكال الهندسية مع العضوية، والأنسجام اللوني وتدرجاته، الذي يعطي الجو المحيط بالانسان، والذي يتفاعل معه الانسان لأنه يعيشه، وفي كل لحظة من لحظات حياته، التي تؤكد على لغة فنية خاصة فيها الرمز وفيها المضمون الانساني.

أحب الفنان مأمون الحمصي الطبيعة، وكان انطباعيا في لوحاته الأولى ومناظره، ورسم الوجوه بالدقة الواقعية، وأصبح فنانا ملونا يؤثر اللون على الخطوط، وتلك كانت البداية التي ساعدته على التعرف على نفسه.

ثم لجأ إلى المساحات الملونة، التي كانت كبيرة وبسيطة، ورسم على هذه المساحة، بعض الحيوانات من البقر إلى الماعز وأخذت حيواناته تقوم بنفس الدور الذي يقوم الانسان به، وتقدم حالة الضياع ضمن الطبيعة، والحيوة التي يعيش الانسان فيها، والتردد التي يسيطر عليه، وهكذا عبر عن الرؤية من خلال الأشكال المخورة، واستفاد من أوضاعها في المساحة ليقدم المضمون الانساني، أما تجاربه التي أصبحت أكثر تعقيدا عنه، فهي التي قدمت سلسلة من اللوحات بعنوان الانسان والأرض، وقدم عبرها علاقات مختلفة لوضع الانسان على أرضه.

والانسان الذي رسمه في هذه اللوحات ظهر قويا ضخماء، له شكل هرقل، لكنه أصبح مصلوبا ومقيدا،

التي تخفي جزءا من الانسان أو تظهره، فأصبحت نسيجاً خاصاً لها ألوانها وطريقة الرسم ولها شخصية فنان له وجهة نظره.



عرس

لقد تأثر الفنان زهير حضرموت بالجو الشعبي في حياة والمناظر الطبيعية في الريف المحيط بالمدينة واتخذ أسلوباً خاصاً يعتمد على عاملين أساسيين أحدهما تصوير الأشكال الانسانية وربطها بالمفهوم التعبيري، وخصوصاً تصوير الوجه وإطالة الرقبة واليدين، وابتعد عن تجميل الوجه ليقدم الأشكال البشر العاديين الذين نلقاهم في الحياة والريف.

وكانت البداية عبارة عن رسم لامرأة يرسمها في البيت أو الطريق، وتحيط بها المصافير والزهور والمصاييح في جو يتكرنا بالحياة الشعبية في المدينة القديمة، وجعل الانسان هو الأساس وبشكل خاص المرأة، صور التفاصيل في حشد من الأشكال والتي تأتي من الواقع حوله أو من الذكريات، وأصبح فنان الحياة الشعبية المخلص لهذه الحياة، وما في واقع مؤلم وحياة قاسية.

وفي لوحاته الأخيرة، رسم لوحات تمثل العرس الشعبي، والحديقة العامة، والموسيقى، والزهور وقدم الأعمال الضخمة التي تسجل وتحور، وهكذا تنعاش مع الناس في لحظات احتفالاتهم، وأخذت اللوحة شكلاً خاصاً تجمع الأزمان والأمكنة، تارة على شكل ثلاثيات أو على شكل تجمعات الأشخاص مع الزهور، وجعل اللوحة أكثر حيوية عن طريق التأليف الموسيقي، الذي يملك الإيقاعات والتداخلات، وربط هذا بالطبيعة والبحرة القديمة، والزهور المختلفة والمصاييح وبعض عناصر الطبيعة



المطلقات التجريدية، وتقدم الموضوعات الانسانية التي تأخذ شكلا جديدا.

وفي اللوحات الأخيرة، التي ازدادت فيها العلاقات التبعية، وجدنا الانسان قد بدأ يأخذ أهمية كبيرة، وهذا الانسان أصبح يرسم على نحو يبدو فيه، قويا وله قدرة على المقاومة، رغم أنه قد تجور إلى أشكال هندسية مقطعة ويتداخل مع بعضه في أوضاع غير معقولة، كأن نراه وقد أصبح يخضع لعملية جراحية، وهكذا توصل إلى شكل حديث من الفن له خصوصيته، وله صلاته بالتجريد ومزج الواقعية بالتبعية، وتقديم لوحة منظمة، ولها استقلالها تبنى على مفهوم يقول باستقلال اللوحة عن الفنان، وتتمها بالوجود الذي يتحكم فيه القانون التشكيلي وليس غير.

لقد كانت البداية عند الفنان محمود جليلي تجريدية، وذلك بعد دراسته في دمشق وباريس ولقد أولى أهمية للمساحة التجريدية التي تقدم علاقات هندسية، فاللوحة منذ البداية تذكرنا بما توصل إليه الفنانون التجريديون، الذين قدموا التجريد الهندسي، والتبسيط للأشكال والتحويل إلى مساحات وعلاقات بين الأسود والرماديات والأبيض، والاهتمام بلمس السطح الذي نراه يتبدل مع كل مساحة.

وحين عاد إلى الواقع، بدأنا نرى اللوحة بالأشكال التبعية، الناشئة عن وجود انسان تحول إلى ظل، وهو يتحرك في هذه المساحات، ويحاول أن يجد العلاقة المتضادة بين شكل عضوي ومساحة هندسية، ومن خلال هذا التضاد قدم الواقعية الجديدة، التي تحرم



نبرد

في البداية سعى الفنان زياد دلول إلى رصد حياة فئة من الناس مترفة، وأراد أن يصور واقعا معينا، وبشكل المهدف من الفن عنده، ولهذا فاللوحات تحمل المضمون الاجتماعي، وقد بدأ باستخدام الألوان الزيتية والمائية والحفر على المعدن بأشكاله المختلفة وتقنياته.

ولجأ إلى التشويه المتعمد للوجوه، وبالشكل المتعمد، وقدم الوضع المأساوي للأشخاص المرسومين، مؤكداً على أن مهمة الفنان التشكيلي تكمن في هذه المعالجة، واستفاد من قدرته على الرسم من أجل تحقيق هدفه، إذ رسم في إحدى اللوحات شخصين يجلسان على كرسيين أنيقين، وقدم حالة هذين الشخصين، إذ أنهما يستخدمان الأثاث الغالي الثمن، وبميشان حالة مرفهة، ويشعرنا كيف فقدوا الجانب الإنساني، وذلك يرجع إلى الوضع الحياتي، وقد أحاط السواد بهما، وبدأ مشوهين، وذلك لحياتهما التي فقدت كل معناها، لكنه أعطى اللوحة المضامين الحديثة في التصوير الزيتي، وشكلاً من

الواقعية الجديدة، التي تجمل الحداثة الفنية هي المسيطرة. وفي نفس الوقت، بدأ بتطوير تجاربه في الحفر الملون على المعدن، فيه الأثر الباطن، وإعطاء المفهوم الحديث للحفر المعاصر، بتجديد أعماله حين طرق الموضوعات الاجتماعية، وبالواقعية الجديدة، التي تعني إعادة التأليف للموضوعات الفنية على المساحات المجردة، وفهم أن للوحة التكوين الجديد الذي ينظم المساحات، ويقدم التشكيلات لتكون متوازنة ومعبرة واعتمد على الرموز المختلفة.

وفي التجارب الأخرى، الأكثر حداثة، عاد إلى تراث الحفر التقليدي، أو إلى الأشياء الموروثة التي نراها مأخوذة من المكتورات الشخصية، أو الكتب القديمة المخطوطة وأضاف إلى ذلك معالجة جديدة، تجمع الحفر والتصوير على ورق، وأدخل بعض المصفاقات، لتصبح اللوحة لها أكثر من مصدر، وتجمع مختلف التقنيات، وتقدم شكلاً حديثاً من اللغة المعبرة عن الموضوعات الإنسانية.

أفكاره، تارة عن الرسوم بالأسود والأبيض، أو عن طريق الاعلان، وأنواع الحفر المتنوعة التي أعطت أشكالاً أكثر تعقيداً، وأبعد للمباشرة في رموز جديدة يتكررها، ويعبر بها عن هذا الواقع مستفيداً من مقلته العالية في الرسم، وجهه للنقد في القرن.

ويتجه في لوحاته الأخيرة إلى رسم الانسان الذي يمارس المضطهاد، بدلا من الانسان المضطهد، معاولا التعبير عن الانسان في بعده الآخر، الأكثر بعدا عن الانسانية، ويختار نماذج أكثر تعقيداً، ويقدمها في تشكيلات حديثة، لها طابعها التعبيري الاجتماعي، فالتحوير يهدف إلى الوصول إلى عالم الأشخاص، ونفسياتهم وعكسها على الوجه والأشكال، وبألوان قليلة ومساحات لها طابعها الحديث.

ان الفكرة الرئيسية التي تدور حولها أعمال الفنان يوسف عبدلكي هي فكرة الحرية، حرية الانسان المقهور والمضطهد، ووضع هذا الانسان الذي يعيش فاقدًا الحرية، بفعل القوى الغاشمة التي مارست اضطهادها عليه، وحولته إلى مجرد شيء من الأشياء.

ولهذا فالانسان يخوض معركة مصير من أجل حريته، وهي جوهر وجوده وهو لهذا يعاني الاستلاب، وهذا الاستلاب قد جعل التعبير هي المنطلق والأساس، لأن تصوير الوضع الانساني وحالته التي تخضع للتحوير والتشويه هي التي جعلت لوحته تحوي واقع الانسان.

ونحن نرى الانسان تارة مشنوقاً أو مسجوناً، وقد ربطت يده خلف ظهره تمارس عليه كل أنواع القهر.

وقد لجأ إلى عدة تقنيات، وصباغات للتعبير عن

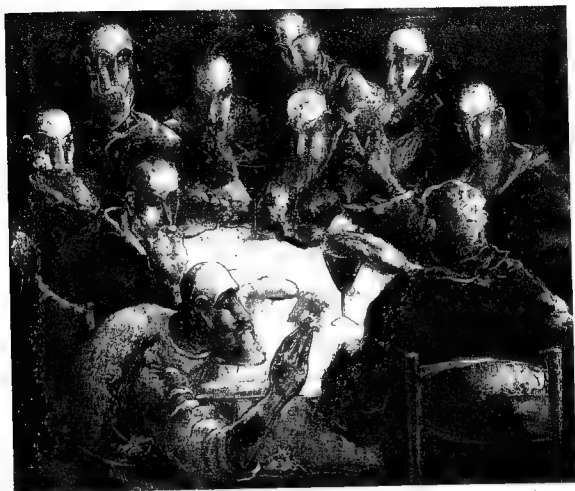
بين اللوحة والفنان هي التي تتحكم بكل شيء وأصبح
المفن ترجمة ذاتية للعلاقة بين الفنان وعالمه الداخلي، الذي
ترجمه الأمكنة التي يعمل فيها، وقدرته على إيجاد لوحة
ينظم النور والظلام فيها لتعكس عالماً خاصاً.

وحين ابتعد عن الرسم والغرف رسم اللوحات المجردة
أحياناً أو الأشكال البشرية، ركز العناية على العلاقة بين
النور والظلام، وعلى عكس العالم الداخلي من خلال
الأشكال المرسومة، سواء أكانت مشحونة أو م تكن.
إن حمود شنتوت يركز الآن على الأشكال التعبيرية
المتحركة والتي أعطاها أهمية كبيرة، والتي جعلت لوحته
تلتقط لحظة رمائية، وتوقفها وتعطيها الحيوية في الشكل
المتحرك، وتبدلات الضوء مع هذه الحركة، التي تدور روح
البحث من أجل الوصول إلى لغة فنية خاصة، حديثة
تعتمد علاقات النور والظلام.

لقد كانت الموهبة المبكرة هي التي تميز أعمال الفنان
حمود شنتوت، الذي كان طالباً في مركز الفنون التشكيلية
في حماه، ثم تابع الدراسة في كلية الفنون الجميلة
بدمشق، ثم سافر إلى باريس ليتابع الدراسة.

ولقد أحب منذ أن كان طالباً في كلية الفنون الجميلة
بدمشق أن يرسم المرسوم الذي يرسم به، وقدم هذا العالم
المغلق بالجنود، وتعاور مع ما حوله من الأشياء
الحقيقية، والتي أصبحت تمثل الموضوعات المفضلة :
الطاولة والكروسي والمفصلة وكذلك موضوعات الرسم
والألوان. وأحاط لوحته بإطار يعزها عما حوفا، وصور
الأشياء في نور قليل، ونحت عن عمل فني، له قدرته على
التعبير عن كل الموضوعات التي تنبثق من الظلام، فكان
الأشياء تولد في العتمة ثم يأتي النور إليها، وكذلك فعل في
رسومه للغرف التي يقيم فيها. وهكذا أصبحت العلاقة





المشاء الأخير

الاتجاهات العربية المعاصرة

وتفاعل معه يوميا في بيوتنا. نراه حولنا في كل مكان، على الحاجيات والأدوات المختلفة، ونعيش في أجواء تعود بنا إليه في كل يوم، حين نزور بعض البيوت القديمة، ومازال بعضنا يعيش فيها، وهذه العناصر على اختلاف أشكالها، تمثل جزءا من شخصيتنا المعاصرة، ووجودنا الحالي ولها تأثيراتها علينا، رغم طغيان الأساليب الفنية الأوروبية، وما استحدثته من وسائل وتقنيات، ولهذا فموقفنا من التراث، يرتبط بقضية أعمق، ويمثل جزءا هاما أيضا من شخصيتنا الفنية المعاصرة.

إن من الواضح أن التراث، يمثل عنصرا هاما من العناصر الفنية، التي تعطي الفنان شعوره بكيان مستقل عن الواقع، لأنه يعطينا الهوية الخاصة. ولقد لجأ الفنانون إليه ليؤكدوا أصالتهم وفردتهم، وهو يساعدنا على الصمود بوجه عملية طمس الوجود الحضاري للأمة، في لحظات التهديد والغزو، ولهذا فهو يمثل سلاحا هاما من أسلحة الثبات الوجود، تلجأ إليه الشعوب المستعمرة، في معركتها مع المستعمرين.

ولقد لعب التراث العربي هذا الدور، في جميع مراحل تصاعد الهجمة الامبريالية والصهيونية، على الشعب

« التراث العربي ... ليس غريبا عنا كغيبو من الحضارات، لأننا نعيشه وتفاعل معه يوميا، في بيوتنا، وعلى الحاجيات المختلفة ».

حين نتحدث عن الاتجاهات الفنية المعاصرة التي تأثرت بالتراث العربي، لا بد لنا من أن نشرح ما نعنيه بهذا التراث، لأن التراث هو، ما تركه الأجداد لنا من إنتاج فني متنوع، ومن حلول تشكيلية أصبح لها تأثيراتها المتنوعة على الفن التشكيلي المعاصر في سورية، والوطن العربي، وعلينا أن نميز من التراث العربي، وغيبو من المورثات الفنية التي تحفل ببلادنا بها، وذلك لأن فناننا استفادوا من الإرث الضخم الذي تملكه، الذي أصبح متنوعا وله عدة أشكال. لكن بعض الفنانين التشكيليين لجأوا إلى التراث العربي لتقديم لوحة فنية حديثة، وهذه اللوحة دورها الذي أصبح مؤثرا تأثيرا كبيرا على هذه الحركة، وقدموا المفاهيم الفنية العربية، محاولين الاستفادة مما تملكه من مفاهيم تجريدية وتشكيلية.

ونحب التأكيد على شيء هام، وهو أن التراث العربي ليس غريبا عنا، كغيبو من الحضارات، لأننا نعيشه

العربي لتأكيد الوجود العربي والوحدة العربية، إذ إن تراثا مشتركا للعرب يساعد على وحدتهم وتقليرهم، ولهذا لجأوا إليه لتحقيق هذه الوحدة، وتهايرت بحوث الفنانين العرب حوله، وزاد ذلك من إحساسهم بوحدة الماضي، والمواجهة المعاصرة والبحوث المشتركة عن المستقبل، الذي يملك الجذور الموحدة التي يستند الفنانون إليها.

لكن كيف عبر الفنانون عن هذا التراث ؟ وكيف كانت نظرهم إليه وكيف عالجوه معالجة معاصرة ؟

إن من المعروف أن التراث العربي تراث ضخم جدا، وهو غني بعناصره التشكيلية والتجريدية، وفيه العديد من المجالات التي أبدع الفنانون فيها، ويمكن أن نكتشفه في العمارة والكتاب والحاجيات اليومية، ونحسه في كثير من المعالجات الفنية، سواء أكانت تعبيرية أو كانت زخرفية أو تجريدية. ولهذا يشتمل التراث على جميع الأشكال الفنية، التي لجأ إليها العرب بعد الإسلام، وذلك في جميع أرجاء الوطن العربي، والأقطار الإسلامية وغياها، ممن تأثروا. ولقد امتد الفن لفترة زمنية طويلة، محافظا على روح واحدة لها تجلياتها المختلفة، وتأثيراتها المتنوعة. ونحس بهذه الروح حين نقف أمام عمارة أو آنية أو كتاب.

ولقد تأثر الفنانون التشكيليون بهذا التراث في مراحل مختلفة، وبصيغ متنوعة، لكنه في كل الأحوال — اختار عنصرا واحدا من هذا التراث أو أكثر من عنصر، وسعى إلى تطويره وإعادة تشكيله، ليضيف إليه، واعتبره منطلقا للبحث عن شخصية فنية معاصرة، وتكون مقروءة وفق المفاهيم الفنية المعاصرة.

وقد أسهم في عملية التجديد هذه، والبحث عن

حلول فنية جديدة، لها جذورها العريقة، ما قدمه الفنانون الأوروبيون، من انتاج استفاد من هذا التراث تشكليا، فوجد الفنان العربي، فيها منطلقا ساعده على تطوير بحثه، وهكذا لعب الفنان الأوروبي المستشرق أو المستعرب، دورا هاما في التنبيه إلى أهمية التراث، وقد حرض الفنانون على البحث عن عناصر في التراث، يستعين بها، ويطوروها وفق مفاهيمه الخاصة.

ويمكن فهم هذا الأسلوب بوضوح إذا عدنا إلى الكثير من التجارب الفنية، التي أخذت من التراث العربي، لنذكر مدى الأتباط بين فنانينا والفنانين المستشرقين. كما نستطيع أن نرى في بعض الفنانين المعاصرين الذين عادوا إلى تراث شعوبهم لتطوير تجاربهم، وإحياء الأشكال التي تساعد على تقديم فن حديث أصيل. ولقد مرت تجارب الفنانين المتأثرين بالتراث العربي بعدة مراحل حتى توصلت إلى الصيغ الفنية، الملائمة الراهنة. إذ عرفت تجارب الرواد الأوائل بعض الرسوم والزخارف، سجلها الفنانون في لوحاتهم، فأعطوا الظاهر التاريخي وإحلي، وسجل الآخرون المواقع الأثرية والأبد والبيوت القديمة والأبناء لكرم اكتشفوا أن عليهم أن يسخروا من روح هذا التراث ليقدموه، لتحقيق هدفهم الفني الخاص.

ولقد اكتشف بعضهم أن روح التراث تتجلى في حركة الخط اللامتناهية «الأبسكس»، واكتشف آخرون أهمية الزخارف التقليدية والكتابات والتي تعكس هذه الروح أيضا.

وسعى الفنانون إلى عملية التجديد المرتبطة بالتراث من جهة، وبالواقع المعاصر من جهة أخرى، حين توصل

ويتناول مختلف الموضوعات، التي جعلته يتجاوز نفسه،
ويتعدى عن المرحلة الفلقة التي مر بها، إلى مرحلة أكثر
وثوقاً وبقينا مما كان، ليقدّم ما يرغب به.

ولمّا نستطيع تقسيم التجارب الفنية، التي ربطت
الفن بالتراث العربي، إلى عدة اتجاهات أساسية، منها ما
هو تجريدي يربط الفن بالخطوط والزخارف، وهناك من
ألح على أهمية للموضوعات الاجتماعية والإنسانية، فقدم
لوحة فيها الكتابة مندجّة مع الأشخاص، وكذلك نرى
التجارب التعبيرية الرمزية، التي أعطت اللغة التشكيلية
المعاصرة، ويضيف الفنان إلى الأشكال رمزا يساعده على
التعبير، ويحيث لا يقدم الشكل، إلا وقد حل المعاني
المطلوبة.

ونستطيع أن نتفهم هذه الاتجاهات، إذا درسنا أهم
الفنانين الذي تعاملوا مع التراث العربي.

كل فنان إلى تكوين لغته الفنية الخاصة، التي تمكنه من
التعبير عن كل الموضوعات التي تقدمها المشكلات
الرائدة، وما يحفل به من موضوعات، وتوصلوا إلى فن
حديث فيه روح الماضي، وحرارة الحاضر، وتوصلوا إلى
دراسة كل العناصر التجريدية والزخرفية والتشخيصية
لتقبل روح العصر، وتقدم الموضوعات مهما كانت،
سواء كانت تراجيدية، أو كانت تعبيرية، أو شاعرية، هذا
بالإضافة إلى الموضوعات الجمالية والفنية التي قدموها،
التي تحفل بالرموز المختلفة، والتي لجأ إليها لتساعده على
التعبير، ولتعمق هذا التعبير، وتعطيه الخصوصية.

وهكذا تنوعت الصيغ الفنية التي لجأ إليها الفنانون،
حين تعاملوا مع تراثهم لتقديم الفن التشكيلي العربي
المعاصر، ونحن قادرون على اكتشاف هذا النوع، في
المرحلة المعاصرة من تطور الفن التشكيلي المعاصر في
سورية، وذلك لأن الفنان قد بدأ يوسع أبحاثه وينوعها،

في أعمال ناجي عبيد عدة عناصر أخذها من التراث التشكيلي، ليقدم لوحته عن طريقها، وهذه العناصر هي الزخارف العربية والكتابات والمنمنات، وقد لعب كل عنصر من هذه العناصر دورا هاما في تجربته الفنية.

ان الزخارف قد أخذت حيزا كبيرا في أعماله الفنية، اذ لم يرسم لوحة لم يستخدم الزخرفة فيها، وقد حرص على تقديمها، كما هي في كثير من الأحيان، مؤكدا على أهمية تقديمها كما هي، وبدون تعديل عليها كزخرفة، لكنه وضعها ضمن مساحات مختلفة لتأخذ دورها التشكيلي، في اطار التشكيل العام.

وهو يلج في كثير من الأحيان على الكتابة، التي أصبحت جزءا أساسيا من العمل الفني، وذلك لأن العبارات المكتوبة، أصبحت لها للعاني المرتبطة بالمضمون الذي يريد، وتساعد على توضيح أفكاره. ولقد كتبت

العبارات بالصيغة التقليدية المعروفة في التراث العربي، بدون أي تعديل يذكر على القاعدة المألوفة لدى الخطاطين.

وقد استعان ببعض الرسوم المأخوذة من المنمنات العربية التقليدية التي ساعدت على تطوير فنه، مستفيدا من بعض أساليب المنظور والتخطيط، والذي يتعارض أحيانا مع أشكال المنظور التقليدي.

وفي المرحلة الأخيرة، استفاد من كل هذه العناصر، وقدمها في اللوحة في تشكيل واحد، وأضاف إليها الوجوه المختلفة التي تراها في مقدمة اللوحة، وخلفية هي الكتابة والزخرفة والمنمنات، وجعل الوجوه تنطق بالمشكلات والمآسي وعبر عن الموضوعات الانسانية والاجتماعية عن طريق هذا التأليف، وأعطى الواقع الراهن للانسان، في اطار من الجماليات التراثية التي تعطي الجذور، وأعطى الفراغ من خلال العيون، والتفاصيل الأخرى للانسان.

وسافر سامي برهان إلى روما ليقب هناك، وازدادت تجاربه عناية بالكتابة العربية، والتي أصبحت على اتباط بالمعالي التي تقدمها الكلمات، وركز على العلاقة مع الضوء، الذي يوحى بالكتلة والحركة، ودخل اللون ليصبح أساسيا في اللوحة، وجعل اللوحة تمثل عدة عناصر، من كتابات ملونة متداخلة بخطوط تقليدية، مع التحوير الضروري، ولجأ إلى الخط الكوفي الذي ساعده على إيجاد لغة متينة، تتحرك على السطح، وتتداخل مع الخلفية، بحيث أصبحت أمام قطعة جدارية تذكرنا باللوحات الإفريسية، وأعطى الملصق المطلوب الذي يتميز بالشاعرية، وظاهرة الغياب المتعمد للون أمام لون آخر، والأشكال في تشكيل، وتحلت جمالية العلاقات اللونية الشاعرية التي تدل على قدرة تمييز واضحة، أعطت الخط قيمة تشكيلية تجريدية خاصة.

في بداية التجربة قدم الفنان سامي برهان الكتابة والحرف العربي، بصيغة تسجيلية، وألح على الترابط بين الكلمة المكتوبة، والأشكال البشرية والحيوانية التي ترسم ضمن اللوحة، وحاول أن يكشف في شكل معين، ما يدل على وجود كلمة، وجعلها مترابطة بألوان موحدة.

وغابت الكلمات من اللوحات بعد ذلك، وفي مرحلة بدأ يهتم بالوجوه، والتي أخذها من التراث التدمري العربي في بلادنا، وقدم اللوحات التي تختلف عن المؤلفات في الوجوه التقليدية، وأراد أن يبين أهمية أسلوب تحليل النحت التدمري، وما في هذا الفن من عناصر، تعكس صياغة مختلفة عن كل ما هو مأثور في الفنون الغربية، وأظهر مدى واقعية هذا الفن، الذي يؤكد على المكان ويعطي الحلول الرمزية، التي تربط كل وجه بتعبير معين، هو نتيجة تحليل جزئي في الشكل، ليتلائم مع الوظيفة التي يؤديها الفنان.

ترجع إلى المضمون الانساني كأشخاص والتعبرين، أو اللغة التعبيرية التي تحور الأشكال، وتجعلها قادرة على التعبير عما يريد، واستطاع التوصل إلى الاستفادة من امكانيات الخط وحركته، وكتلته الصلبة وإيقاعاته المختلفة، ويضيف إلى اللوحة الرؤية المورثة من المرحلة الانطباعية، كأن يرسم منظرا أو طبيعة، ويدمج هذه العناصر كلها، ويجعلها متألقة، للتعبير عن موضوعات فيها الجدية والحداثة، ولها محليتها وخصوصيتها.

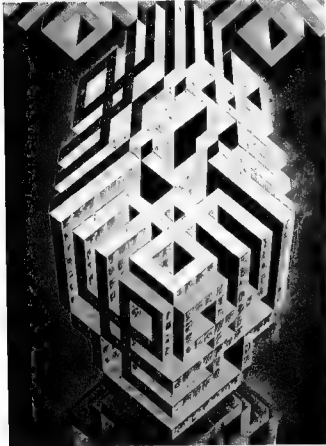


يعتبر الفنان عبد يعقوبي من الفنانين البارزين، الذين بذلوا جهودا كبيرة لتقديم فن عربي حديث، وقدم اللوحات التي أطلق عليها اسم تراث ومعاصرة لتأكيد أهمية التراث في اللوحات، والتي جعلها معاصرة، وذلك بعد فترة طويلة من الزمن رسم فيها المناظر وكان من الواقعيين، الذين قدموا الرسم التقليدي، ولكنه لم يصل إلى تقديم شكل شخصي من التعبير الفني، إلا حين تغلغل عن الأشكال التقليدية نحو الفن الحديث.

ولجأ إلى الكتابة العربية والزخارف التقليدية، والموضوعات المرتبطة بالوجه، وبدأ يدمجها مع بعضها، ليؤلف لوحة قادرة على التعبير عن الموضوعات الانسانية والسياسية، ولها صلاتها بالتراث التشكيلي العربي، من حيث أن الكلمات أصبحت هي التي تعطي الهوية المحلية، وتقدم الشكل المعاصر من التعبير، وبصياغة تشكيلية فيها الدمج والاستفادة من العالم العفوي الذي يملك أشكالا مولدة من الطفولة، يقدمها على اللوحة مباشرة بضرعات من اللون التي تقدم العالم الخاص.

ولقد استفاد الفنان عبد يعقوبي من الخط العربي الكوفي أحيانا، ومن الخط المغربي، الذي استطاع أن يقدمه بأسلوب يتحرر فيه من القواعد التي تقيد الخطوط الأخرى، وتوصل إلى فن حديث، من خلال كتابة كلمة هامة بشكل عفوي بالخط المغربي تشمل اللوحة كلها أو جزءا منها، وعدل التكوين بالاضافات، التي تحس بأنها

يريد أن يوحد النظام الخاص به، والذي يدل على مدى عسى التراث العربي بالعناصر التي نستطيع الاستفادة منها.



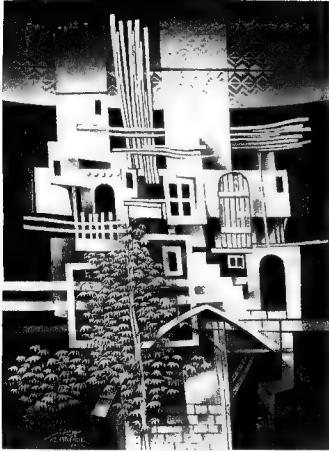
زخارف

لقد اهتم الفنان حسان أبو عياش بالزخارف، وأعطائها الأهمية الأولى على كل ما عداها، وقدم شكلاً جديداً من التعبير الفني، يدل على أنه قد درس الزخرفة العربية وأعطائها الدور الأساسي، وقدمها لوحة لها طابعها الهندسي.

وحين درس هذه الزخارف بدأ يبحث عن الكتل التي تقدمها والتي نرى فيها المكعبات والمستطيلات التي رسمت منظور حديث قادر على الإيجاء بما يمكن أن تحلقه الزخارف من تجارب، إذا أحسن الفنان استخدامها وتلاعب بها لتكون قادرة على تقديم الحركة وتطوير مفهوم الزخارف لتصبح عبارة عن كتل معمارية متداخلة بنظام، ولها تشكيلها الخاص.

وحين أضاف الألوان إلى لوحاته جعلها قادرة على التعبير عن موضوعاته بالنظام اللوني المتوازن، الذي يؤكد على العلاقة بين الزخرفة واللون، والتي تولد من عملية التشكيل، الذي يخلق آلاف الاختلافات، ويوجد المفاهيم اللامتناهية في إمكانيات التعبير.

وهكذا أصبح الفن التشكيلي عند حسان أبو عياش، عبارة عن علاقات تخدم التوازن التشكيلي، ونظام تشكيلي له دوره، بعيداً عن النقل عن الواقع، وما يهنيه هذا من أن اللوحة لها استقلالها الشكلي، وبلا عواطف أو انفعالات، أو التأثيرات الداتية التي تربط العمل بالزمن المتبدل، بل



بيوت قديمة

لقد عبر سهيل معتوق عن موضوعاته من البيئة المحلية بقلم الرصاص، واستخدمه بدقة ليقدم اللوحات التي تكشف قوة الرسم، وضمن المفهوم الواقعي الدقيق التسجيلي، وقدم اللوحات التي تسجل ما في البيوت من زخارف ورموز يرمز بها الناس في بيوتهم، ولزيت البديهة بالحياة الشعبية في الريف والأحياء القديمة.

وكشف لنا، عن غنى بلاذكار بالعناصر التي يمكن للفنان أن يسجلها، وكانت النتيجة هي لوحة واقعية جديدة دقيقة التفاصيل ولها خلفيتها الفنية.

واستفاد الفنان سهيل معتوق من هذه الرسوم كلها، ليقدم لنا لوحة حديثة، ولكنها مأخوذة من الواقع الذي نعيشه. ويقدم التكوينات الحديثة، حين يكثف الأشكال والزخارف، ويعطيها الجدة حين يدمج بين شكل رآه في مكان وآخر أخذه من مكان آخر، وجمع ذلك في لوحة واحدة. وتتألف اللوحة حديثة، تجمع عناصرها من عدة مصادر، وتحضر لحظة الرسم، وتتألف مع بعضها، لكنها جميعاً مأخوذة من البيت القديم ومن النسيج المعماري الذي يلخصه، ليقدمه في لوحته، وأنه يطرز اللوحة تخطيطاً، ويخرفها، ثم يقدمها لنا، عبارة عن تكوين حاد مأخوذ من الواقع، مع القليل من التحوير وتخلد التكوينات الحديثة

العبارات التي تؤكد على الصلة الوثيقة بين الكتابة والمعاني التي يريدها، وخصوصاً حين يكتب كلمة « وطن » أو « عرب » أو عبارة « لا يهطل المطر على الفقراء ».

ثانياً : لقد لجأ إلى الصياغة الفنية في البداية، وأكد على أهمية الخط العربي الذي عالج به بحرية كبيرة وأعطاه القيم التشكيلية الحديثة عبر حرية الحركة في التنفيذ. لكن المشاهد يحس بروح الخط التقليدي في كل عمل له، وهكذا نحس بأن التجربة تريد اغناء أبحاث الخط واللوحه

ويمكننا التوقف عند أعمال الفنان محمد غنوم، التي قدمت لنا شكلاً متطوراً جديداً من استخدام الحرف العربي والكتابة العربية في اللوحه الفنية، وبأسلوب شخصي له أكثر من جانب، إذ حققت تجاربه المختلفة الكثير من النتائج الهامة، والتي نستطيع أن نجملها فيما يلي :

أولاً : أعطى الأهمية الأولى للكتابة التي قدمها على الورق العادي، والتي تتداخل مع الزخارف وتقدم الدلالات التي ترتبط بالكلمة المكتوبة. وهو هنا يبرز



كتابة عربية

الحديثة؛ والخطوط المكتوبة مارالت بحافظة على الروح،
ومن خلال ادخال التحديد على الكلمات، والتوسيع في
نوع الخط، وتبديل مكانه على الورقة، وحقق تكوين
جديد خاص به.

ثالثا : ازدادت الزخارف في اللوحة بعد ذلك،
وأخذت أهمية كبيرة، وتبوعت حركتها لتعبير عن شتى
الموضوعات، فمن الممكن أن تتحول الكتابة إلى منظر

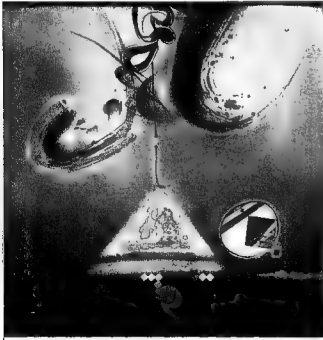
طبيعي أو إن حر أو سماء أو أي موضوع تعبيرى.
فأغنى التجربة بأشكال جديدة متحركة حركية، جسد
واسيانية، ويقاعانه مختلفة

رابعا : وكانت الحائمة حين يدس احامه، واستخدمه
الألوان الزيتية، وتعددت المفكره وأعصها بتسكنات
تجريدية، وربط المشاهد برسومة كاشاخر الناورامية حركة
الخطوط واستحامها، والألوان الخارة بتعبدها



كتابة عربية

نحس بجماعها ولا غايتها التزينة، بل نرى اللوحة المتوازنة حيث التأليف الذي يريد أن يعطينا شكلا حديثا خاصا، فيه حوار الزخارف المتبدلة والأحرف المختلفة، وصراع الأشكال بعضها مع بعض للوصول من خلال هذا إلى اللوحة التعبية المجردة المأخوذة من التراث العربي.



كتابة عربية

انطلق الفنان سعيد طه من التشكيلات التعبية التي تشبه الأشكال وتقدم الصياغة المحورة التي جعلته من الفنانين الذين يرغبون في معالجة الموضوعات الاجتماعية، وإبراز التناقضات. وكانت البداية في الحفر والتصوير الزيتي وكان من الفنانين الهاميين حين تخرج من كلية الفنون الجميلة، واهم بنف الحفر على المعدن، وكان من المجلين، وفي نفس الوقت رسم اللوحات الزيتية التي تملك نفس الموضوعات، والمعالجة الأكثر تصورا لوضع الانسان المستلب الذي يعاني.

ثم تطورت المعالجة التي قدمها بعد ذلك، حيث تحلى عن الجانب التعبيري، وبدأ يبحث في الكتابات العربية ما يساعده على التعبير، ووجد أن الكتابة العربية، يمكن أن تكون وسيلة تعبر عن المشكلات إذا أحسن الفنان استخدام الميزات التي تملكها هذه الكتابات. وعلينا أن نوضح أن هناك الكلمات التي تكتب بشكل عفوي ومباشر، وهناك الكتابات التي تخور إلى شكل هندسي، وهناك التضاد بين هذين الشكلين، وهناك التداخل بين الشكلين من الكتابة العربية، وهناك الزخارف التي تلعب نفس الدور، وهناك المحاولة للتعبير عن المضامين الانسانية بأبسط الأشكال والصراغات؛ ومن خلال تداخل الألوان المتضادة أو المنسجمة يمكن الوصول إلى أشكال التعبير الحديثة.

وهناك المحاولة التي يبذلها من الوصول إلى حداثة لا

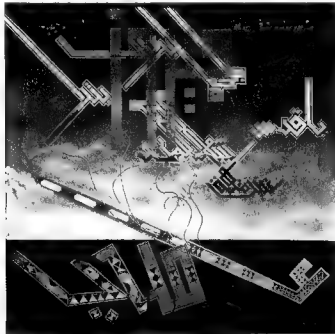
أو اسم شخص، وحاول أن يستفيد من الكلمات ليقدم لوحة معبرة.

وأخيراً انتقل إلى اللوحات الجدارية الكبيرة، تملأها العبارات المختلفة، والتي لها خلفية هي المساحات الملونة، والمتدرجة لونا، والمتفاعلة على المساحة، وهكذا توصل إلى لوحة فيها الكلمات من الحكم المأثورة، والآيات وفيها التجريد الملون، وبحيث تتوازن اللوحة من حيث التشكيل، والخطوط والتوزيع لتدرجات اللون، وأخيراً هناك التدرج من الأبيض إلى الرماديات، والألوان، على أساس أن اللوحة هي علاقة ضوئية تتوازن، وتتداخل العناصر المكتوبة مع غيرها في علاقات حديثة.

لقد عبر سعيد نصري في لوحاته عن الموضوعات المختلفة، ورسم النظر، والحارة الدمشقية وصمم الإعلانات وأغلفة الكتب، وأدلة المعارض، وقد برزت الموهبة العرفانية عنده منذ البداية.

ثم تحول إلى الرسم على الزجاج، كلمات عربية وزخارف، وارتبطت بتنظيم لوحة جميلة، يمكن أن تعلق وفيها تقنيات الزجاج الملون، والعبارات المختلفة التي أخذت من التراث العربي.

وفي لوحات الخط التي قدمها أخذ بعض العبارات،



به حياتنا، سواء كانت معاصرة أو لم تكن، لإبراز الشكل الرمزي الأسطوري الذي يقدم اللوحة التي تكشف عن حوار بين الخير والشر وما في حياتنا، من أجل الوصول إلى انتصار الخير، ومن خلال لغة حديثة متجددة لها جذورها.



الأفرون

لقد عاد الفنان أيمن الدقر إلى الأسطورة، وهذه الأسطورة هي التي تردّ اللوحة إلى عالم جديد، هو المزيح من عالم الواقع والحلم، وعالم الأسطورة هو الذي يجعله يعالج عدة موضوعات هامة، يجيبها من التراث القديم في بلادنا، ويخرج الشكل القديم من التراث القديم، والتاريخ القديم، وما يملكه من حضارات متداخلة مع بعضها.

وتلقتني هذه الأشكال مع العناصر الحديثة المأخوذة من حياتنا اليومية والحديثة التي تربط الجديد بالقديم في حوار، وهكذا نرى التفاحة والأشخاص قد تبدلوا، ليتلاءموا مع جو الرموز والأساطير، وما يتطلبه من مزج بين الحقيقة والحلم، الواقع والتاريخ، والرموز التي ترتدي عدة أشكال، وتأخذ عدة مستويات، ولها عدة أزمّة.

ومن الواضح أن اللوحة، يسيطر عليها لون معتم، الذي يلفت النظر، ثم يأتي اللون المضيء، يبتثق من الظلام، ويثير بعض الأشكال، وهكذا تبرز علاقة النور بالظلام، ومن خلال الظلام يبتثق النور، وهكذا نحس بأن العلاقة بين الضوء والعمّة هي التي تحدد مواقفه، فالخطية مسيطرة على كل شيء، ولكن الضوء يزج بالظلام، ويسلط على نقاط الحياة المضيئة، ونصل إلى الحالة الدرامية التي نكتشفها في وسط هذه العلاقات.

إن الضوء الذي يوجه إلى التفاحة أو شخص أو رسم لنصوص قديمة يدلنا على المضمون الاساسي الذي تحفل

والرقم الذين نراه في الكتابات على الجلد، والذي يمثل مرحلة قديمة من الكتابات العربية وفيها الاعتداد الكبير على الخطوط التقليدية، ويستعين بذراته كخطاط، في تقديم النموذج الأفضل ومعالجه بشكل غرافيكي حديث.

والأختام الأسطوانية التي تنوع في استخدامها، على أساس أنها شكل جديد حدث كل الحداثة، وما فيها من الرسوم المعبرة، والأشكال المختزلة المجردة والتباين في ملمس السطح، وذلك ليقدم لنا - أحيديته المحددة بعناصر التراث مجتمعة معا.



تجريد

لقد كانت تجربة الفنان وليد الآغا هامة جداً لما تضمنته من تشكيلات فنية، أخذها من الخط العربي، ومن المخطوطات العربية القديمة، وكانت العناصر الأخرى التي يستخدمها تأتي في الدرجة الثانية من الأهمية، وهكذا أعطى الجديد في عالم التصوير الزيتي، وقد اعتمد على موهبته الخاصة في خلق تكوينات خاصة، واكتشاف العناصر وتقديدها، وكانت المفاجآت التي قدمها هامة جداً، وحافلة بالتجديد سواء من حيث التكوينات أو الموضوعات.

ثم يتابع بحثه في التراث العربي، وبعد فترة من الزمن يكشف أهمية الزُعم والمخطوطات، وكل العناصر التي ترتبط بالكتابة وتاريخها في بلادنا سواء كانت مسمائية، أو عربية وبكل الأنواع المختلفة للمخطوط، وبكل ما يصلح ليكون مطلقاً لفن تشكيلي له أبعاده.

وان من الواضح أن وليد الآغا، يتحاور مع ثلاثة عناصر تشكيلية هامة وهي، الخط العربي الذي أخذها من الكتب والمخطوطات، والكتابات على الجدران في البيوت، وهو الآن يكتفي بحرف واحد، أو كلمة قد تكون بارزة في اللوحة أو لا تكون، ليعطي التكوين حيوية، وقد يغيب الحرف إذا لم يكن هناك من مرير لوجوده، وقد ازداد احتراماً لهذا الحرف، وازدادت مسؤوليته نحوه، ولهذا فهو لا يفرط في استخدامه.



يتداخل مع أشكال عضوية معينة خاصة، فجمع بين الجانب الهندسي العقلي، والجانب التعبيري، ليقدم التوازن الذي يملك العقل والعاطفة على قدم المساواة، وقدم الأشكال المتجددة التي تملك أكثر من جانب.

وفي اللوحات الحديثة التي قدمها، نرى المساحات الكبيرة الملونة بلون واحد، وفيها الأشكال التعبيرية التي تضيف ضمن الألوان، والتي تؤكد على أن الفنان يبحث عن عناصر وأشكال ليسطها، وتصبح عبارة عن شكل فضائي، له حركته وله تموضعه ضمن حركة السطح، الذي أصبح ملونا بالأزرق السماوي، الذي يذكرنا بالفضاء وفيها أشكال من الخطوط المترجعة، التي تبرز شكل طائر على شكل خرافي أت من عالم آخر، وعن طريق تدرجات الخطوط وتحركها، نصل إلى ابتعاعات بموسقة تقدم اللغة الحديثة، التي تجعل اللوحة مساحة لها بهدين، وفيها شكل غائب ضمن الخطوط، وزراه معبرا عن عالم خاص، فيه الطبيعة والأشكال البتكرة التي تقدم الرؤية الجديدة.

انطلق الفنان عبد الرحمن صخر فرزات من الجانب التعبيري الواقعي، بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق، وقدم اللوحات ذات المضمون الانساني، وخصوصا لوحاته التي رسمها في جزيرة أرواد، وكذلك موضوعاته الأخرى التي قدمها أثناء الدراسة، وكان الجانب الذاتي هو الطاغي على هذه الأعمال، اذ رسم شخصوه بانفعال، وعبر عن عالم ذاتي غني، وكان يملك القدرة على رسم كل الموضوعات الواقعية منذ البداية.

ومن ثم تحول نحو الزخارف العربية، وتأثر بالفنان المعروف بول كلي، حين ألح على التفاصيل الشاعرية التراثية، وأعطاهما كل عنايته، وهذا أن الأشياء الدقيقة تعطي العمل أهمية كبيرة لذا أحسن استخدامها.

ولكنه تحول نحو الأشكال الهندسية، مما كنا نعرفه عنه، في أعمال المرحلة الثانية، وسعى إلى إيجاد توازن بين الجانب الهندسي، الذي تمثل في شكل هندسي أساسي في اللوحة، وهذا الشكل قد يكون دائرة أو مربعاً، ومن ثم

النحت في المرحلة المعاصرة

تشكيلات نحتية، وروبطها بالنحت العالمي، ولهذا نستطيع القول بأن الاتجاهات النحتية المعاصرة، وقد تحدت في ثلاثة تيارات هامة، تجمعها المطلقات الرئيسية، ولكل نحات بحوته الشخصية :

أولاً : الاتجاهات النحتية الشكلية : التي أكدت على أهمية التشكيل في العمل النحتي، والتي ترى أن اللغة النحتية المتميزة هي الأساس لأي عمل نحتي.

ثانياً : الاتجاهات النحتية الانسانية : التي ربطت النحت بالانسان، والتي جعلت الشكل الانساني، هو المطلق، ثم البحث في التشكيلات في هذا الموضوع، وتحويراته اللامتناهية.

ثالثاً : الاتجاهات النحتية التراثية : التي بحثت عن الأشكال النحتية في التراث وقدمتها، في إطار نحتي حديث، وقدمت الموضوعات المرتبطة بها، وتنوع البحوث في الأساطير، والموضوعات الشعبية، وكذلك الخانات المحلية التي يراها النحاتون، أكثر أهمية من غيرها.

ان تجربة فن النحت في سورية في المرحلة المعاصرة، قد حققت تطوراً كبيراً، وقدمت الأشكال الفنية النحتية الخاصة، وقد استقل كل نحات فيها عن غيوه في تقديمها، لتعكس الأهداف الرئيسية للمرحلة وهي استقرار التجارب الفنية، والتعبير عن الواقع المعاصر، مع وجود الاختلاف والتباين في أساليب التعبير النحتي، والوصول إلى النحت الأصيل الذي يملك الجلود في هذه الأرض.

وحتى يتوصل النحات إلى تحقيق هدفه الفني، بدأ يبحث عن الأسس الجذيدة التي يتطرق منها، لكي يعبر عن الموضوعات الهامة، والتي كانت تشغله أو تستأثر باهتمامه، حتى يكون التعبير في المستوى المتميز الأصيل الذي ترصّل إليه نتيجة جهوده وسخوه المختلفة في الأشكال النحتية ليختار منها ما هو ملائم.

وقد تنوعت النتائج التي قدمت، والتي تدل على غنى المرحلة بالنحت المبرر عن الواقع، ويقدم قضايا الانسان والمجتمع، ويعكس الرغبة في اكتشاف ما في الواقع من

الآتِجَاهَاتُ الْفَحْتِيَّةُ الشَّكْلِيَّةُ

عبد الرحمن المؤقت

للتعبير عن الموضوع، وذلك في أعماله الفنية المنفذة بالرخام، وتحول نحو التجريد وقدم اللغة المجردة التي تجمع الجوانب الانسانية والتحليل التجريدي للأشكال.

وفي الموضوعات الأخرى التي استخدم البرونز فيها، أدخل بعض التحويرات على سطح المادة، لتصبح خشنة، كأنها مزخرفة، وأعطى الاهتمام بالفراغات التي تتدخل مع الأشكال التي أخذها من الشكل الانساني وحاول الوصول إلى تحمل نحتي له طابعه الخاص، فيه ملمس السطح الذي أخذ من الزخارف الشعبية المحلية.



تجريد رخامي

لقد لجأ المحات عبد الرحمن المؤقت إلى خامات الحجر يتحاور معها، في البداية، وقد نحت الأشكال من الإنسان أو الطبيعة، وتوصل إلى التكوينات المجردة التي تبدو مبتكرة لها تأليفها العضوي، والذي يدل على عمق الصلة مع التشكيلات العضوية، والتي أعطته التميز.

وقد بدأ يعالج الموضوعات الملحة عن طريق هذه التشكيلات النحتية، مثلاً قضية فلسطين أو الشهيد وقد توصل إلى التشكيل النحتي المبرر عن الموضوعات من خلال كتلة صخرة دائرية، تحرك وحولها عدة أشخاص بعضهم يموت أو يصارع في وضع مؤثر، وظهرت المرأة ومعها الطفل، وظهر الحوار بين الصخر القاتل والقوة الانسانية وكذلك أوحى لنا بأن الانسان يصارع ليعيش في سبيل القضية ومن أجل المصير الأفضل، وان هذا الصراع قد تمحّد على أنه نتيجة حركة كتلة الصخر، وتشبث الإنسان بالأرض، واستشهاده، ثم رمز إلى استمرار الحياة عبر المرأة والطفل وقد ساعده التكوين الدائري على التعبير عن الموضوع.

وقد توصل عبد الرحمن المؤقت إلى الصياغة التجريدية — التعبيرية، التي تلج على الانسان، وتؤويه

ضمن التكوينات، وقد نرى الرأس في الوسط، والرجلين في الأعلى، ولهذا لم يعد الانسان منحوت في وضعه السوي المألوف الذي اعتدنا عليه، وهكذا أصبح الانسان في وضع مأساوي، وقد ابتعد عن انسانيته نتيجة لتشكيلات مبالغ في التشويه.

وقد وصلا إلى المرحلة التجريدية، بعد ذلك والتي تدلنا على أنه من الممكن أن تعبر الرموز عن الأفكار، والتي أعطت شكلا خاصا من الحدادة الفنية، فيها المزج بين الموضوعات التعبيرية التي بلغت أقصى أشكالها.

وينطبق هذا على تجارب الأخوين الريحين، بطرس ولطفي، اللذين قدما النحت على الخشب بعضها قدم الصياغة لحركة فراغية، وكان الهدف هو تقديم الخط المتحرك اللين، الذي يميز بعض تجارب النحت الحديث والتي يتم بتقديم الإيقاع الحركي الجمال للخط المحدد للكلية، والتنظيم الذي يحقق جمالية خاصة.

ثم ابتعدا عن التجميل نحو البشاعة والتشوه، وبدأ يقدمان الأشكال المحرفة المتداخلة مع بعضها والتي تضم الوجوه، وأجزاء من أعضاء الجسم البشري، والممتزجة بعناصر لاشريّة أخذت من الطبيعة، وتقديم الفراغات

نزار علوش

١٩٤٧

وتقدم اللغة الأقرب إلى السيميائية، مع محاولة التأليف لعناصر يجمعها النحات ويؤلف فيما بينها ولا يقف عند التحوير أو التحليل بل يتجاوزهما.

وتعتبر أعمال النحات نزار علوش الأكثر بعدا عن الواقع باتجاه عالم جديد، لا نراه في الواقع، بل يتكره النحات معتمدا على دمج العناصر الطبيعية والخيالية معا،

الاتجاهات الحديثة الانسانية

عاصم الباشا

١٩٤٨

الحزن المقيم والذي نمسه في العينين والفم، وكذلك في التفاصيل التي نراها دقيقة شاعرية معبرة بعمق عن الموضوع دون الوقوف عند التفاصيل.

وزداد التماثل عند عاصم الباشا تعبيراً عن الموضوعات عن طريق اجراء بعض التحوير على الشكل الذي يقدم المضمون الانساني، وهذا نراه في عدة تماثل نختار بعد ذلك ولعل أوطا القاري الذي أصبح فيه عبارة عن كتلة، يمنحني الشخص ليشكل الانحناء الدائرية، وتغيب التفاصيل أمام حركة الخطوط الانسيابية التي تقدمه الانسان وقد أحبط بغلالة رقيقة، تخفي التفاصيل، لكنها تبقى على الحركة الرئيسية التي تبين وضع الكعب على الكتاب، ولكننا نحس بأن الشخص المنحوت عبارة عن كتلة انسانية متشوقة للقراءة، وقد غابت كل التفاصيل التي لا نخدم الهدف، وتعطينا فكرة عن قدرته على فهم حركة الانسان وتبدلات أوضاعه، والخطوط اللينة التي تكشف عن المعنى الانساني العميق.

وهذا التماثل كان بداية لعدة تماثل، تنقل المضمون بالروح الشاعرية التي أصبحت احدى أهم السمات المميزة له، ومن أهمها بيرودية وانسان والعائلة وامرأة.

تتمتع تجربة النحت عند عاصم الباشا بأهمية كبيرة لأنها تقدم لغة نحتية حديثة، والتي تحمل المضمون الانساني، وتقدم الصياغة الانسانية المتطورة من حيث الشكل، فيها المنطق من تحت رويدان، وفيها انطباعية الرؤية للكتلة والحجم، وفيها قوة التعبير عن الموضوع، ودرامية الوضع الانساني والتأليف بين التشكيل والموضوعات.

وقد كانت لدراسة النحات عاصم الباشا أثرها البالغ على التجربة في البداية لأنه قدم اللغة النحتية الواقعية، التي نحس فيها بقوة بناء التماثل، وحسن تقديم التأليف، وبدون مبالغة أو تحوير، وإن تماثل رأس فتاة للذي نحته بعد الدراسة يدلنا على أن النحت هو العناية بالتفاصيل الدقيقة والحياسة للشخص، ولكن النحت ليس العمل التسجيلي المحض، وهناك ملمس السطح الخشن للمعبر، وحسن تناسق العناصر في العينين والأنف والفم، والانسجام بين كل العناصر حتى يكون العمل الفني مستكلاً لشروطه، وهكذا ينطبق على التماثل لوجه الأشخاص التي نختار ولعل أهمها رأس الشاعر بدر شاكر السياب وفيه بغوص على العالم الداخلي ويقدم

ان تمثال **بيرودية** يدل على عملية التحويل للخدمة المضمون، فالجسد قد استطلال كثيرا، والوجه غدا متعبا في الأعلى، واليدان قد استطلالتا وخصوصا اليد اليسرى، وذلك لتعبير عن المرأة العاملة في الريف، وهكذا أصبحت هذه المرأة رمزا للمرأة الريفية التي اشتهرت بقوة جسدتها، وانكبابها على العمل وحبا للأرض، وتعدد مسؤولياتها. وكذلك يفعل في تمثاله **عائلة**، الذي يصور رجلا وامرأة مع طفل صغير، والاحساس الذي يصادفنا هناك

حركة كل من الرجل والمرأة والطفل، ومكان وجود كل تمثال وتفاعله مع الآخر، وأخيرا الغياب للملائح أمام الحضور القوي لكل شخص، ولقد أدرك عاصم الباشا أن وضع الرجل إلى اليمين، والمرأة إلى اليسار والطفل في الوسط، واستقلال كل شخص مما يساعد على التعبير عن الموضوع، الذي يأسرنا لبساطته، وقوة تأثيره الناشئ عن قدرته على الالتقاط في لحظة توقف زمنية، ودراستها بالتشكيل المطلوب.

على الحصان، وهكذا أصبح للحصان قيمة انسانية لا تقل عن الانسان، فالانسان يريد أن يروض الحصان ولحصان له أهمية كبيرة في الحياة، لكن ليس كل انسان يستطيع أن يمارس هذا العمل ولهذا نحس بالدراما الانسانية نتيجة لهذا الوضع.

وكذلك يفعل في تماثيله الأخرى التي تصور الانسان، في وضع معين وهناك أوضاع كثيرة مثلاً الانسان الموضوع داخل الهرم، أو الانسان في خزانة معدنية، وهناك الأشكال الحيوانية المبتكرة، والتي تدل على أن النحات يحاول أن يستقصى كل حالات الانسان في حياته والتحول التي تخيط به، وسوف يكون علينا أن نصل إلى أن لا شيء يبقى على حاله، نتيجة لقوة التحول والتغير التي نعيشها، وسوف يكون علينا أن نقول بأن تجمعات الأشخاص، الرجال والنساء والأطفال، والحيوانات والطيور يمكن أن تقدم علماً غنياً تركز على الوضع المأساوي للانسان الذي يعيش في هذا العصر.

وكذلك اتجه النحات مصطفى علي إلى نحت الانسان في لحظة من الزمن توقفت، ولكن اهتمام مصطفى علي اتجه إلى تقديم الانسان والاهتمام لوضعه المأساوي والناشئ عن أن هذا الانسان قد تهم بفعل الزمن ولم يبق إلا التشكيل القادر على المقاومة. لهذا نرى كل شكل انساني منحوت يختلف عن الآخر في هزله أو قوته، في قدرته على المقاومة أو انسحاقه.

والنحات مصطفى علي يقدم الانسان مبتعداً عن نحت شخص محدد، أو عن الواقعية، الانسان هو الانسان بمعناه المطلق، ولهذا قد يتقارب الانسان مع الآخر، أو قد يتشابهان، وهكذا يبحث عن المطلق في الشكل، حتى يقدم للمشكلات التي يعيشها هذا الانسان ... كل انسان.

وقد يلجأ إلى الحصان الذي نراه ملازماً للانسان ليقدّم الانسان الذي يمتطي الحصان، أو الذي يقع من

والبحث عن الانسان وتقديره بشكل رئيسي، هو الأساس الذي يشغل النحات محمود شاهين لكن محمود شاهين يقدم الانسان بكتلة متينة، وله العديد من التجارب التي تقدم الشكل العاري، والانسان الذي يقوم

بحركة وما نراه من كتلة مادية تحيط به، وبحيث لا نرى الحركة والتبدل بل نرى العلاقة بين الانسان في وضع ساكن، ودراسة وتحليل الشكل الناشيء عن هذا الوضع.

هدمته، وذلك بتحويل حسده إلى أنفاس. وظهور
التشققات فيه.

ويعطي الحات ماهر بارودي الأهمية الأولى للنقد
الاجتماعي للحياة المعاصرة فالإنسان في وضع المسلوب أو
المنهم، وهذا الإنسان قد خضع لعوامل الزمن التي



شخصية كاريكاتورية

الأتجاهاتُ النَحَتِيَّةُ التُّراثِيَّةُ

أحمد الأحمد

١٩٤٠

بمشاهد من المدن ذات التفاصيل الشاعرية، وهكذا جمع بين المنظر، والحفر والميدالية والنصب التذكارية، وبحيث نكشف السيج المعماري للمدينة دمشق أو غيرها ملخصاً على وجه الميدالية أو معلولاً وغير ذلك من المدن.

وقد لجأ النحات أحمد الأحمد الى الصيغة المبتكرة الجديدة لتقديم نحت نصبي، فقد أخذ المشاهد البانورامية لعدة مدن وقرى ونحتها على قاعدة، والاستفادة من جانبي الميدالية. وتوحي مشاهد المدن المنحوتة على الميدالية،

والزخرفة بخطوط قاسية على عكس الفتاة، ونستطيع أن نكتشف في عمله الصيغة التركيبية التي تجمع الأشكال المختلفة التي يعاد توظيفها لتخدم الهدف الرئيسي للعمل الفني، والتشكيل النحتي يجمع الأشكال الواقعية المأخوذة من البيئة والوجوه، وهناك الأشكال البدائية التي تعود لحظة التنفيذ، وقد اهتم اهتماماً بعمل تأليف دقيق للعمل النحتي يدل على ما يتمتع به من إمكانيات وحيث لا نرى إلا ما هو مدرّس، وله دوره في بناء العمل النحتي.

وقد توصل أكرم عبد الحميد إلى صيغة لها جذورها في النحت القديم في بلادنا، وجمع الأشكال من كل مكان، وأكد على الوجوه النسائية والعصافير والمرايمز المختلفة، وأعطى التشكيلات الأكثر حداثة بعد ذلك حين اختصر الكثير ليؤكد على الموضوع عبر رمز واحد أو حركة لينة للخطوط تسم في كل العمل النحتي وتربطه برباط محكم.

لقد أحب الفنان أكرم عبد الحميد النحت على الخشب في البداية، وقدم اللوحات الجدارية التي تقترب من اللوحات الزيتية، لأنها تنحت على سطح وليس في الفراغ، وقدم الأقمعة المختلفة التي تتمتع بخصوصية وكانت التشكيلات بسيطة ولها طابع تمثيري، ومارس النحت على الخشب بمختلف أنواعه، وتطورت التجربة بالاحتكاك مع أنواع الخشب، التي كانت تعطي النتائج المختلفة التي جعلته متمكناً من نفسه وقادراً على إدراك كل التقنيات الملائمة لكل أنواع الخشب المحلي.

ثم تطورت التجربة بإغناء النحت بما هو محلي من الموضوعات، والتي اعتمدت على الأشكال الانسانية المأخوذة من البيئة المحلية، وبخصوص النساء، وبنى ذلك بكل وضوح في تمثاله أرواد، فالمرأة تمثل الجزيرة، ورمز بمجالها إلى ما في الجزيرة من آثار، ومشاهد طبيعية، وبشر وصيادين، وقد غنينا كثافة صغوية لها جذبتان ممتدتان إلى الأسفل، وبنى الوجوه القاسية للرجال على جانبيها



المرأة والحياة والطائر

وفي نفس الوقت كان النحات محمد بعجانو يعمل في مجال الخشب أيضاً، وكانت البداية عنده مشابهة لأعمال أكثم عبد الحميد، وكثيراً ما نراها يعملان معاً، لتقديم الشيء المشترك الذي يملك نفس المنطلقات وخصوصاً في البداية التي كانت عبارة عن نحت جذاري أو قناع وقد تنوعت المشارب فيما بعد حين ألح محمد بعجانو على الخطوط القاسية التي تزخرف العمل النحتي، والتي تبدو لنا أكثر تدقيقاً على التفاصيل، ومع الرغبة الكامنة عنده للعودة إلى أشكال النحت القديم في الريف، والاستفادة منهما من أجل تقديم الشيء الخاص الذي يجمع الوجوه وأشكال الطيور التي عبرت، ورسوم القرى والمدن التي نراها مصفوفة فوق بعضها في أسفل القماش، لتدلنا على قرى الساحل والحياة فيه.

وقد توصل محمد بعجانو في الخاتمة إلى نحت على الخشب الذي يزخرف فيه بعض الزوايا ويحلي الوجوه بحلي بلصقها، وقطع المعدن يضيئها عليه ليعطي التأثير المطلوب، وهكذا أحيا العديد من أشكال النحت القديم، وربطها بحياة القرية والريف. ونحس بأنه أكثر حرصاً على إعطاء الخطوط المستقيمة، والزخارف والرموز التي أصبحت لها دورها في العمل النحتي.

والخطوط المعبرة، وقد أعطى لعمله كتلة صلبة فيها الوجه والأشكال الانسانية التي نستطيع أن نقول عنها بأنها أكثر تعبوية وواقعية من غيره.

وكان النحات مظهر يرشدين هو النحات الثالث الذي عمل في مجال الخشب وقد اتخذ لنفسه موقفا خاصا ضمن المجموعة، وهذا يرجع إلى أنه كان يجب أن يقدم النحت الفائز على الخشب، ولا يكفي بالتشكيلات

جميل قاشا

الاضافات تعطي التشكيلات المتنوعة المعبرة عن الموضوعات التي يريد.
وأخيرا نستطيع أن نرى أن النحت قد بدأ يأخذ دوره في مجال التعبير الفني، وهناك العديد من التجارب التي مازالت تسعى لتطويره، وما زال البحث في الاستفادة من الخامات المحلية، وأشكال النحت القديم التي ساعدت على تطوير النحت، كما أن تنوع التجارب وتعددتها قد هيأ النحاتين ليلعبوا دورا هاما تتزايد أهميته كل يوم.

ان تجربة النحات جميل قاشا تتمتع بأهمية خاصة، لأنها تستفيد من القطع الحجرية التي يلتقطها من نهر العاصي في بلدته، ويقوم بمعالجتها مستفيدا مما فيها من تشكيلات، ويضيف إليها، حتى تستقيم، ولعل تنوع الأشكال وأنواع الأحجار، وألوانها تعطي المنحوتات ميزات خاصة، انها الاستفادة من نحت الطبيعة والمياه للحجر، وما طرأ على الصخر من تحولات، وان موهبة النحات قد جعلت عمله النحتي يتمتع بأهمية كبيرة وان

المحتويات

٥	تصدير
٩	مقدمة
١٣	سورية : تاريخ وحضارة
	الفصل الأول :
١٩	رواد الفن التشكيلي : المرحلة التقليدية
	الفصل الثاني :
٤٣	المرحلة الحديثة : جيل الخمسة الفية ١٩٥٦-١٩٧٠ ...
	الفصل الثالث :
١٠١	المرحلة المعاصرة - الجيل المعاصر

خطوط المستطاة المروية الدرجة والارتفاع والاسم

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم
الطبعة الأولى، ١٩٩٧
تونس